

GOVERNMENT OF INDIA

ARCHAEOLOGICAL SURVEY OF INDIA

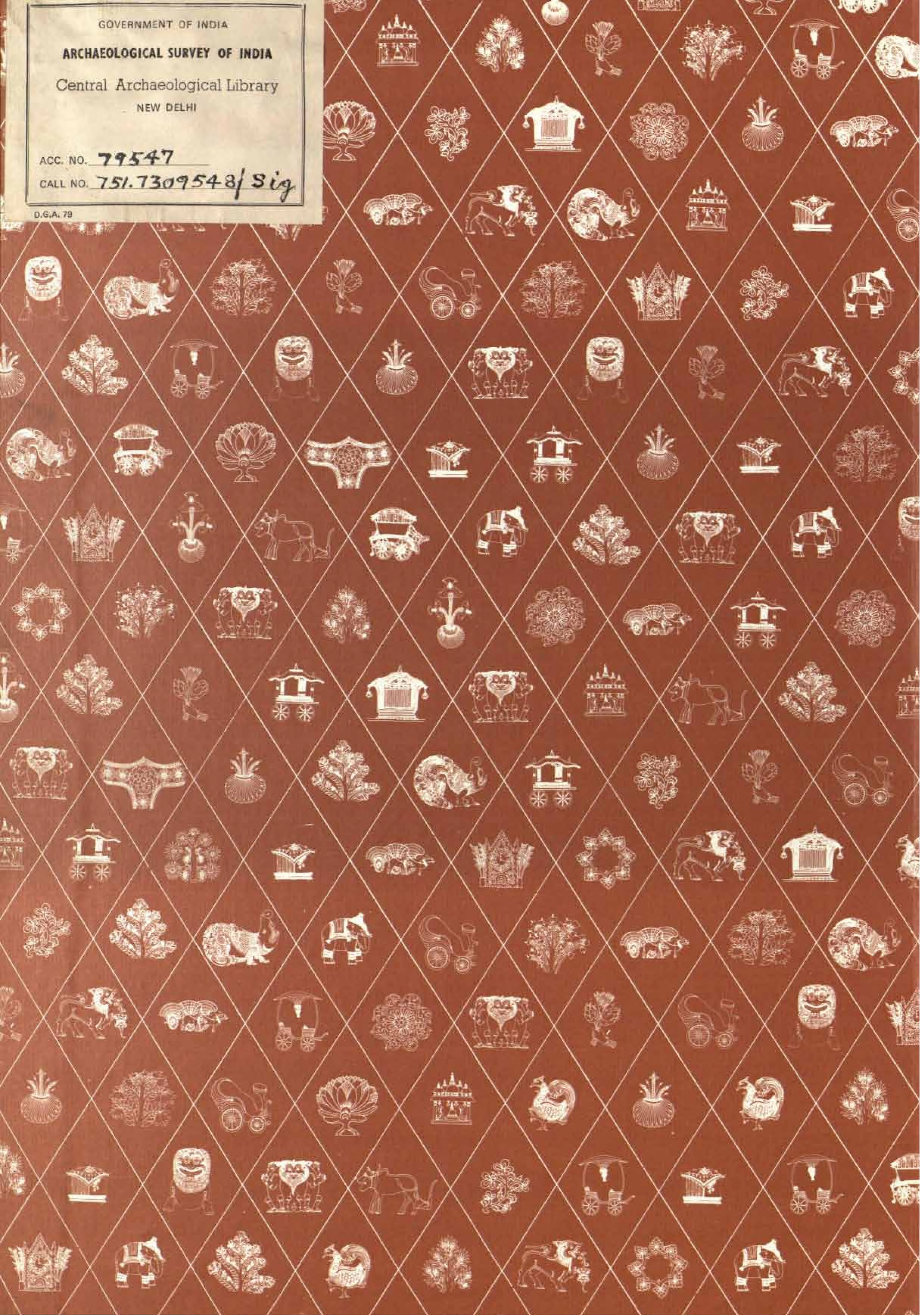
Central Archaeological Library

NEW DELHI

ACC. NO. 79547

CALL NO. 751.7309548/ Sig

D.G.A. 79











# ශ්‍රී ලංකා බිතු සිතුවම් සිගිරිය

79547



නන්දන වූට්ටොගස්  
ලීලානන්ද ප්‍රේමතිලක  
රෝලන්ඩ් සිල්වා

ජායාරූප  
එම්. ඩබ්ලිව්. ඊ. කරුණාරත්න

පරිවර්තනය  
ඒ. ඇම්. ප්‍රේමවංශ

ශ්‍රී ලංකා පුරාවිද්‍යා අධිකාරිය  
ශත සංවත්සරික ප්‍රකාශන  
මධ්‍යම සංස්කෘතික අරමුදල  
කොළඹ

1990

751.730 9548

CS19



ශ්‍රී ලංකා පුරාවිද්‍යා අධිකාරිය විසින් මෙහි සියලු හිමිකම් රැක ගනු ලැබේ - 1990

මේ ප්‍රකාශනයේ කිසි ම කොටසක් ශ්‍රී ලංකා පුරාවිද්‍යා අධිකාරියේ පූර්ව අවසරයකින් තොරව උපුටා පළ කිරීම හෝ කැටයම් කිරීම හෝ කිසි  
ක්‍රමයකට හැර කොට තැබීම හෝ ඉලෙක්ට්‍රොනික, යන්ත්‍රික, ජායස්ථිතික, පරිගණකීය ආදී වෙනත් කවර මාර්ගයකින් හෝ මාධ්‍යයකින්  
ප්‍රකාශයට පත් කිරීම පවුරා තහනම් ය.

අයිඑස්බීඑන් 955 - 613 - 025 - X

ශ්‍රී ලංකා රජයේ මුද්‍රණ දෙපාර්තමේන්තුවේ මුද්‍රණය කරන ලදී.



"මහමෙර පර්වතයන්ගේ ප්‍රධානියා මෙන්  
මහරජ මිනිසුන්ගේ නායකයා මෙන්  
මෙ ලොව  
සියළු කලාවන් අතර ප්‍රධාන වනුයේ වික්‍රමසිල්පය යි. "

වික්‍රමසිල්පය—මහමෙර—තුන්වන කාණ්ඩය, xliii, 39

### පිරිනැමීම

සැමගේ පහන් සංවේගය උදෙසා  
මෙම බිතුසිතුවම් උදා කළ  
දන් නොදන්  
ශ්‍රී ලංකා වික්‍රම සිල්පීන් වෙත.







## පටුන

පෙරවදන	7
සංශ්ලේෂණය සහ උපකාරානුස්මිත	9
හැඳින්වීම	11
ග්‍රන්ථ කාමාවලිය	23
විස්තරාත්මක	25
එලක :	53

අප්පරාධෝ  
සැරසිලි මෝස්තර







## පෙරවදන

පුරාවිද්‍යා දෙපාර්තමේන්තුව පර්යේෂණ කටයුතු අරඹා වසර සියයක් පිරීම නිමිත්තෙන්, ශ්‍රී ලංකාවේ බිතුසිතුවම් හා සම්බන්ධවූ අපේ අගනා උරුමය කියා පාන ග්‍රන්ථ මාලාවක්, මධ්‍යම සංස්කෘතික අරමුදල මගින් පළ කෙරෙනු දක්ම අතිශය ප්‍රසාදජනකය.

ශ්‍රී ලංකා ජන ජීවිතයත්, ජීවන රටාවත්, හැඩගැස්වීමේදී බිතුසිතුවම් මාධ්‍යය, අගනා කාර්යභාරයක් ඉටු කළ බව ප්‍රකට කරුණකි.

“ මිතුරු තුමෝ දුක සැප දෙකෙහිම පැවති  
බිතුසිතුවම් රු මෙන් පිටු නොපාවිති ”

අපේ බිතුසිතුවම් අපේ ජන ජීවිතයට කොතරම් සම්පවූ කලා මාධ්‍යයක් වුවද යන වගට සැලකීමේදී සංදේශයේ එන මෙම කවි දෙපදය කදිම නිදසුනකි.

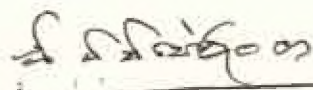
මෙම ග්‍රන්ථමාලාවෙන් ඉස්මතු කර දක්වන සංස්කෘතික මූලයන් තුළින් අපේ සජීවී ජාතික ගුණවගාවන් උද්දීපනය කෙරේ. ඒ මගින් වසර 450ක යටත්විජිත පාලනයට හසුවීම නිසා අදුරු වූ, අපේ සංස්කෘතික උරුමයත්, ආලෝකමත් වනු ඇත. මෙම කාර්යය සඳහා අවශ්‍ය මාර්ගෝපදේශකත්වය දෙමින් සියළුම දෙනා දිරිගැන්වීම පිළිබඳව සංස්කෘතික කටයුතු හා ප්‍රවෘත්ති අමාත්‍ය ගරු ඩී. ජ. මු. ලොකුබණ්ඩාර මැතිතුමාටද සමාජ සංස්කෘතික ඒකාබද්ධතා අමාත්‍ය ගරු පී. බී. කවීරත්න මැතිතුමාටද මගේ කෘතඥතාව පුද කරමි.

අභාවයට යමින් පවතින අපේ බිතුසිතුවම් කලාවේ නවෝදයක් උද කෙරෙන කාණ්ඩ 30කින් යුත් මෙම ග්‍රන්ථ මාලාව මගින් අපේ ජනකලා ශිල්පීන්ගේ ප්‍රතිභාව තව තවත් ප්‍රභාමත් වෙයි. එසේම එම කෘතීන්ට අගයද තව තවත් තහවුරු වේ. මෙම බිතුසිතුවම් උදකළ එම විත්‍රශිල්පීන්ට ජාතියේ ප්‍රණාමය හිමිවිය යුතුය.

වර්තමානයට උචිත විත්‍ර කලාවක් බිහි කරගැනීම සඳහා මෙම පොත් පෙළ පදනමක් වනු ඇත. බිතුසිතුවම් විත්‍රශිල්පය උරුමකොට ගත් අපේ ගැමි කලාකරුවන් දිරි ගැන්වීමටත් මෙම ග්‍රන්ථ මාලාව ප්‍රයෝජනවත් වනු නොඅනුමානය.

ජාත්‍යන්තර තත්ත්වයෙන් යුත් පොත් පෙළක් මෙම දිවයින තුළම ප්‍රකාශනයට පත්කිරීමට, හැකිවන පරිදි කැපවීමෙන් හා උදෙසාගයෙන් කටයුතු කළ මූල්‍ය සම්බන්ධීකරණය භාරවූ එන්. යූ. ජයවර්ධන මහතාටද, ප්‍රකාශන කාර්යය භාරවූ තෙවිල් නානායක්කාර මහතාටද, පර්යේෂණ මණ්ඩලය මෙහෙයවූ මහාචාර්ය ලීලානන්ද ප්‍රේමතිලක මහතාට ද කෘතඥත්ව පූර්වකව ස්තූති කරමි. මෙම කටයුතු සම්බන්ධීකරණය කිරීමේ දී මධ්‍යම සංස්කෘතික අරමුදලේ අධ්‍යක්ෂ ජනරාල් ආචාර්ය රෝලන්ඩ් සිල්වා මහතාගෙන් ප්‍රසංශනීය සේවාවක් ඉටුවිය.

අපේ රටේ සංස්කෘතික දේපළ හා උරුමය රැක ගැනීමට සිය වසරක සේවාවක් ඉටු කළ පුරාවිද්‍යා දෙපාර්තමේන්තුවටත්, ඒ සඳහා ශ්‍රමය කැප කළ සියළුම සේවක මණ්ඩලවලටත් මගේ ස්තූතිය පිරිනමමි. අප මුතුන්මිත්තන් උද කළ ජාතික වස්තූන් ලෝක උරුමයට අයත් ස්මාරක හා ස්ථාන ලෙසද, මිනිස් සංහතියට අයත් සංස්කෘතික දේපල ලෙසද, ලෝකවාසීන්ගේ අවධානයට යොමු කිරීම පිළිබඳව මධ්‍යම සංස්කෘතික අරමුදලටද එම උදර කාර්යය මෙහෙයවූ උදෙසාමත් විශේෂඥයින් ඇතුළු සියළු දෙනාටද ප්‍රසංශා කරමි.



ඩී. බී. ඩිසේනායක,  
අග්‍රාමාත්‍ය.

අග්‍රාමාත්‍ය කාර්යාලය,  
150, ආර්. ඒ. ද මැල් මාවත,  
කොළඹ 03,  
1990 මැයි 25.







## සංඥාපනය හා උපකාරානුස්මිතී

කාණ්ඩ නිහඬත් පළ කරනු ලබන " ශ්‍රී ලංකාවේ බිතුසිතුවම් " මැයෙන් යුත් මේ ග්‍රන්ථ මාලාව පුරාවිද්‍යා දෙපාර්තමේන්තුවේ අවුරුදු සියයක ගවේෂණ කටයුතු ඇතුළත් කාණ්ඩ එක් සියයකින් සමන්විත වාර්තාවක කොටසක් වශයෙන් පළ කිරීමට අදහස් කරන ලදී. පුරාවිද්‍යාව හුදු පර්යේෂණ කටයුතුවලට පමණක් සීමාවූ විෂයයක් ලෙස බොහෝ අවස්ථාවල වරදවා අර්ථකථනය කරනු ලැබේ. එහෙත් එම විෂය මේ සංවිත්සර්ග ග්‍රන්ථ මාලාවෙන් පොදුජන රුචිය ඇති කරවන තොරතුරු මතුකර ගන්නා ශික්ෂණයක් වශයෙන් ඉදිරිපත් කළ යුතුයයි කල්පනා කරන ලදී. මේ අනුව වර්තමාන ග්‍රන්ථ මාලාව විත්‍ර කලාව, මුර්ති ශිල්පය, වාස්තු විද්‍යාව හා වෙනත් මෙරට සංස්කෘතික සම්ප්‍රදයයන් ඇතුළත් තේමා සියයකින් තෝරා ගත් කොටසක් පිළිබිඹු වන අයුරින් ප්‍රකාශයට පත් කරනු ලැබේ.

ශිල්පය නියෝජනය වී ඇති ස්ථාන නිහ කරුණු දෙකක් පදනම් කරගෙන මේ ග්‍රන්ථ මාලාවේ ඇතුළත් කිරීම සඳහා තෝරා ගෙන ඇත. අනිශ්චිත් සාධාරණ වූ සම්ප්‍රදයයේ සිට ජන කලා සම්ප්‍රදයය දක්වා වූ සිතුවම් කලාව පිළිබඳ විවිධ අවධි හා කලා පරම්පරා හා සම්බන්ධ වූ ගතවර්ෂ ගණනාවක් තිස්සේ වර්ධනය වී ආ ශ්‍රී ලංකාවේ කලා ප්‍රවණතාවන් හා නිපුණතාවන් නියෝජනය කිරීම සඳහා මේවා තෝරා ගෙන ඇත. තවද මේ ස්ථාන ශ්‍රී ලංකාවේ සිතුවම් කලාවේ පැතිරීම දක්වන පදනමක් මත තෝරා ගනු ලැබ ඇත.

පාඨකයාට පැහැදිලි අවබෝධයක් ලබාදීම සඳහා ඒ ඒ ස්ථානවලට අවශ්‍ය පරිදි ගොස් කරුණු රැස්කොට මේ විස්තර පිළියෙළ කොට තිබේ. ඓතිහාසික පසුබිම, සිතුවම්වල ව්‍යාප්තිය, පෙළගැස්ම, කාලය, වර්ණ රටාව, ශෛලිය හා වෙනත් ආශ පිළිබඳව මෙහි සාකච්ඡා වී ඇත. වර්ණ ඡායාරූප භාවිත කොට මේ විස්තර තවත් පිරිපුන් බවට පමුණුවා ඇත.

මේ ග්‍රන්ථ මාලාවේ අත්තර්ගත කිරීම සඳහා තෝරාගනු ලැබ ඇති ස්ථානවලින් සමහරක් බොහෝ විට යටපත් වී ගිය හෝ අප්‍රසිද්ධ හෝ ඒවාය. එහි ස්ථානවල ඇති සිතුවම් මුද්‍රණයෙන් එළි දක්වීම, සිතුවම්වල අත්තර්ගතය අතින් මෙන්ම ඒවායින් ප්‍රකාශ වන සෞන්දර්යාත්මක ප්‍රවණතාවන් අතින් ද අනිශ්චිත් වැදගත් වන බව පෙනේ.

මෙහි එන තේමා ප්‍රධාන වශයෙන් ම බෞද්ධාගමික තේමා වන බැවින් මූලික වශයෙන් පිළිගත් ව්‍යවහාරික සංස්කෘතික පර්යාය වචන බවට පත්ව ඇති තැන්වලදී හැර අන් තැන්වලදී පාලි වචන භාවිත කොට තිබේ. ශ්‍රී ලංකාවේ සිතුවම් කලාවේ ඉතිහාසය පිළිබඳ පර්යේෂණාත්මක තොරතුරු ඇතුළත් පොත් රැසක් තෝරා ගන්නා ලද නාමාවලිවල දක්වා ඇත. එම තොරතුරු මේ සිතුවම් පොත්වල ලා සංස්ලේෂණය කිරීමට උත්සාහයක් ගෙන නැත. මෙහි දක්වා ඇති දත්ත මේ ගවේෂණයේ දී ඒ ඒ ස්ථානවලින් එකතු කර ගන්නා ලද ඒවාය.

පෙළ හා නිදර්ශන සහිතව මේ ආකාරයේ විෂයයක් ඉදිරිපත් කිරීමේ දී එක්තරා ප්‍රමාණයක ප්‍රබවබෝධයක් ඇති කිරීම සඳහා සම්ප්‍රදය ලෙස පිළිගැනී ඇති යුනෙස්කෝ කලා පෙළ සංග්‍රහයේ විත්‍ර පෙළගැස්ම අනුගමනය කෙළෙමු.

ඡායාරූප තෝරා ගැනීම කර්තෘවරුන්ගේ සම්පූර්ණ වගකීම බව සඳහන් කරන අතර ශ්‍රී ලංකා පුරාවිද්‍යා දෙපාර්තමේන්තුවේ හා ශ්‍රී ලංකා සංස්කෘතික ත්‍රිකෝණ ව්‍යාපෘතියේ ජ්‍යෙෂ්ඨ ඡායාරූප ශිල්පීන් දෙදෙනෙකු වන එම්. ඩබ්ලිව්. ජී. කරුණාරත්න හා අයි. එස්. මදනායක යන මහත්වරුන්ගෙන් ලැබුණු සහාය මෙහිලා සඳහන් කරමු. කැපවීමෙන් යුතුව ඔවුන් විසින් ඉටු කරන ලද සේවය නිසා මේ අතර්ඝ විත්‍ර පාඨක ලේඛකයා හමුවට ගෙන ඒමට හැකි විය. මෙහිලා ඔවුන්ට සහාය වූ ඡායාරූප ශිල්පී කණ්ඩායමටද අපගේ කෘතඥතාව හිමිවේ.



මේ අගනා කලා නිධාන භාරව ඒ ඒ විහාරස්ථානවල සිටින ගරුතර විහාරාධිපතින් වහන්සේලාගෙන් හා භාරකරුවන්ගෙන් ද පුරාවිද්‍යා වැඩබිම්වල නිලධාරීන්ගෙන් ද ලැබුණු කාරුණීක අනුග්‍රහය ද කර්තව්‍යවරුන්ගේ විශේෂ සහිටුහතට පාත්‍ර වෙයි.

මධ්‍යම සංස්කෘතික අරමුදලේ අරමුදල් ඉපයීමේ ජාතික කමිටුවේ සභාපති ඇත්. යු. ජයවර්ධන මහතාට හා මේ ප්‍රකාශන මාලාව මහජනයාට හඳුන්වා දුන් සම්පත් බැංකුවට අපගේ ස්තූතිය හිමිවෙයි. මේ භාරදුර මුද්‍රණ කාර්යය තොරැකිළි භාරගත් රජයේ මුද්‍රණාලයාධිපති තෙවිල් නානායක්කාර මහතාට හා එහි කාර්යාල නිලධාරී මණ්ඩලයට ද අපගේ විශේෂ ස්තූතිය පිරිනැමෙයි. මුද්‍රණ කාර්යය ආරම්භ කර ගැනීම සඳහා අතවරතයෙන් අපට සහාය දුන්වූ මධ්‍යම සංස්කෘතික අරමුදලේ පාලක මණ්ඩලයේ සභාපති ගරු ඩී. බී. විජේතුංග ශ්‍රී ලංකා අග්‍රාමාත්‍යතුමන්ට කර්තෘ මණ්ඩලයේ කෘතඥතාව පිරිනැමේ.

මෙරට කලාකාමීන් විසින් මුද්‍රණ පූර්ව අලෙවි ක්‍රමය යටතේ මුද්‍රණය කරන ලද පොත් සංඛ්‍යාවෙන් භාගයක් මිලදී ගෙන මූල ධනයක් සම්පාදනය කර දීමෙන් දෙන ලද අනුග්‍රහය ද මෙහි ලා විශේෂයෙන් සඳහන් කරනු ලැබේ. ප්‍රකාශන කාර්යයට සම්බන්ධවී කටයුතු කළ තෙදර්ශීන්ගේද ඇමිස්ටර්ඩම් විශ්වවිද්‍යාලයේ දකුණු ආසියානු පුරාවිද්‍යා ආයතනය, ජෙරාදෙණිය විශ්වවිද්‍යාලයේ පුරාවිද්‍යා දෙපාර්තමේන්තුව, ශ්‍රී ලංකා පුරාවිද්‍යා අධිකාරිය හා මධ්‍යම සංස්කෘතික අරමුදලත් අපගේ විශිෂ්ට සහිටුහතට ලක්වෙයි.

**තන්දන වුවටොග්ස්**  
ඇමිස්ටර්ඩම් විශ්වවිද්‍යාලයේ දකුණු ආසියානු පුරාවිද්‍යාව පිළිබඳ පෝෂ්ඨ කථිකාචාර්ය.

**ලීලාතන්ද ප්‍රේමතිලක**  
පුරාවිද්‍යා මහාචාර්ය, ජෙරාදෙණිය විශ්වවිද්‍යාලය, ජෙරාදෙණිය.

**රෝලන්ඩ් සිල්වා**  
පුරාවිද්‍යා කොමසාරිස්,  
ශ්‍රී ලංකාව.

1990 ජූලි 07 දින.



## හැඳින්වීම

**වී**රප්‍රසිද්ධ සිතුවම් සහිත සිගිරි පර්වත බලකොටුව මධ්‍යම පළාතේ මාතලේ දිස්ත්‍රික්කයේ ඉතාමඵල කෝරළේ දඹුල්ලට කිලෝමීටර් 16ක් පමණ ඇත්ත ඊශාන දිගින් පිහිටා තිබේ. දඹුල්ල-ත්‍රිකුණාමලය මහා මාර්ගයෙන් හැරී යන ඉතාමඵල පාරෙන් සිගිරිය පර්වතයට ලඟ විය හැකි ය. අවට විහිදී පවත්නා තැනිතලාවේ සිට මීටර් 180කටත් අධික උසින් බොහෝ සෙයින් ප්‍රපාතාත්මකවූ සිගිරි පර්වතය එක ම කථ ගල් කුළකි. ලම්බාකාර ව මෙන් ම මහා කථ ගල් කුට්ටියක් ලෙස දිස් වන සිගිරි ගල හා සමාන කර බැලීමේ දී තරමක් තැනිතලා හා දිගැටි ස්වරූපයක් ගන්නා පිදුරුගල සිගිරිය පර්වතයේ යොදුරිය වෙයි. සිගිරිය විශාල ලෙස පැතිරී පවත්නා තැනිතලාවේ අසස්කාන්ත දර්ශනයක් මවයි. ධනයට අධිපති කුවේරයා ගේ හවන වන ආලකමන්දව සමග තරඟයට මෙන් ස්වකීය මාළිගාව ඉදි කිරීමට සිගිරි කාශ්‍යප රජතුමා සිගිරි පර්වතය තෝරා ගත් අතර, පිදුරුගල ආගමික පූජනීය ස්ථානයක් බවට පත් කරනු ලැබී ය.



**වෛ**තන් එතරම් ප්‍රසිද්ධ නොවන ස්ථාන මෙන් නො ව සිගිරියේ ඉතිහාසය ගැන බොහෝ දෑ ලියා ඇති හෙයින් මේ පුරාවිද්‍යා ස්ථානය පිළිබඳව දීර්ඝ විස්තරයක් අවශ්‍ය නො වේ. එක් ලේඛකයකු සඳහන් කොට ඇති පරිදි, 'සිගිරි පර්වතයේ විරප්‍රසිද්ධිය දිවයිනේ ඉතිහාසයේ ඇත අවධියෙන් ආරම්භ වෙයි. සිගිරි පර්වතය හා සම්බන්ධ වූ ප්‍රතිභා සම්පන්න පුද්ගලයා කාශ්‍යප රජතුමා ය (ක්‍රි. ව. 477 - 495). අඩි 600ක් උස දුර්ගම වූ ප්‍රපාතාත්මක මේ පර්වතය අතිත ලංකාවේ බිදිය නොහැකි ම බලකොටුවක් බවට පත් කොට, සැලසුම්ගත නුවරක් ඒ වටා ඉදි කරනු ලැබූයේ කාශ්‍යප රජතුමන් විසින් ය. සිගිරියේ ඉංජිනේරු ශිල්පීය නිපුණත්වය තරමක කවරකු වුව ද වමන්කාරයට පමුණුවන මහා කාව්‍යයක් බඳුය.'

සිගිරියත් ඊට ආසන්න පිදුරුගලත් ඇත අතීතයේ සිට අරණ්‍යවාසී හික්මුන් වහන්සේලා විසින් සෙවුනා ලද බව ලෙන් කථාරම්වල ඇති ක්‍රිස්තු පූර්ව බ්‍රාහ්මී අක්ෂර සහිත ශිලාලේඛනවලින් පෙනී යයි. තවද සිගිරිය එකල අගනුවර වූ අනුරාධපුරයත් දකුණේ දෙවන අගනුවර වූ මාගමත් සමග මංමාවත්වලින් සම්බන්ධ වී තිබෙන්නට ඇත. පිතෘකාතක කර්මය හේතුකොටගෙන කාශ්‍යපට එල්ල වුණු ක්‍රෝධය නිසා ඔහු විසින් දියුණු කොට සිංහගිරි යනුවෙන් නම් කරන ලද සිංහ පෙනුමකින් යුත් සිගිරි පර්වතයෙහි රැකවරණ ලබා ගැනීමට ඔහුට සිදුවුණා විය හැකි ය. දෙවන ආලකමන්දවකට සමාන මාළිගාවක් මහා පර්වතය මුදුනෙහි ඉදි කොට එහි කුවේරයා ලෙස රජතුමා ජීවත් වී යයි මහාවංසය සඳහන් කරයි. කුවේර පුරය සැදුම් ගන්නා මාතස වීල, ක්‍රොඤ්චරන්ධ්‍ර කපොල්ල, රක්ගල් තලාව, පළිඟුමුවා මාළිගා පෙදෙස, හිමාලය හරහා දිවෙන විදුලිය හා වලාකුළු ආදී ස්වභාවධර්මය විසින් හිමි කර දී ඇති අවස්ථාවන් ප්‍රයෝජනයට ගනිමින් යෝග්‍ය පරිදි සිගිරිය සකස් කොට ඇත. එකල උතුරු



ඉන්දියාවේ පැවැති කාලිදසයන් ගේ සම්භාව්‍ය චින්තනයේ ආගාධය නොඅනුමානව ම කාශ්‍යප රජු ලබන්ට ඇති අතර, ඔහු සොහොවුරු මොග්ගල්ලාන රජතුමා පැරදවීම සඳහා දකුණු ඉන්දියාවෙන් ආධාර පැතී ය. මොග්ගල්ලාන ගේ අනුරාධපුර රාජපද්‍රාප්තියත් (ක්‍රි. ව. 495 - 512) සිහිරි පර්වතය මහා සංඝයාට ආපසු පවරා දීමත් සමග ම ඉතා කෙටි කාලයක් තුළ මේ අගනුවර මාරුව අවසන් විය. මේ අනුව සිහිරි ආරාමය මහාවිහාර පරම්පරාවට එරෙහි ව තැගි සිටි අගයගිරි නිකායේ මහායාන බුද්ධ ධර්මය අනුගමනය කළ ධර්මරූපික නමින් හැඳින්වුණු අරණ්‍යවාසී හික්ෂුන් ගේ නිවහනක් බවට යළි පත් විය. දෙවන සංඝනිස්ස හා තුන්වන මොග්ගල්ලාන ඇතුළත් වූ තවත් කාතන අවස්ථා දෙකක් සිහිරියෙහි සිදු වූ බව මහාවංසය සඳහන් කරයි. මේ සිද්ධි දෙක ම හත් වන සියවසේ ආරම්භයේ දී හා අවසානයේ දී සිදු වී තිබේ. ඉන් පසු සිහිරි නාමය වංසකථාවල සටහන් නො වෙයි.

ෆෝර්බස් මහතා විසින් දහ තව වන සියවසේ මුල් දශකයේ දී සිහිරිය යළි සොයාගනු ලැබී ය. 1853 දී ඇඩම්ස් සහ බේලි යන මහතන් විසින් පර්වතය තරණය කරනු ලැබී ය. කලා, ඓතිහාසික හා විද්‍යාත්මක අංශවලින් සිහිරිය පිළිබඳ අධ්‍යයනය කිරීමට මෙ මගින් අවස්ථාව සැලසිණි. සැලසුම්ගත පුරාවිද්‍යාත්මක ගවේෂණ ශ්‍රී ලංකාවේ පළමුවන පුරාවිද්‍යා කොමසාරිස් බෙල් මහතා විසින් 1890 දී ආරම්භ කරනු ලැබී ය. සිහිරිය පදනම් කොට ගත් පුරාවිද්‍යාත්මක ගවේෂණ කටයුතු ඉකුත් අවුරුදු සියය තුළ මහත් සේ වර්ධනය වී ගොස් සිහිරියෙන් ප්‍රකට වන වාස්තු විද්‍යාව හා එහි ඇති සිතුවම් සම්බන්ධයෙන් සිහිරිය ලෝකයේ රසඥයන් ගේ ආදරය දිනා ගෙන ඇත. මහා පර්වත පෘෂ්ඨය මත සිතුවම් කරන ලද ලලිතාවත් වර්ණනා කරන්නා වූ හයවන සියවසේ සිට දහතුන්වන සියවස දක්වා කාලයට අයත් සිහිරි කුරුවු හි මේ දීර්ඝ කාලය තුළ දිවයිනේ ඉතිහාසය, සංස්කෘතිය හා භාෂාව අධ්‍යයනය කිරීම සඳහා සාක්ෂ්‍ය ලබා ගත හැකි කෝෂපාඨාරයක් වෙයි.



**මේ** ගණයට වැටෙන වෙනත් පුරාවිද්‍යා ස්ථාන මෙන් නො ව සිහිරිය ප්‍රකට ව ම ශ්‍රී ලෝකික ස්මාරකයක් වන අතර එහි සිතුවම් ද අදාළ වන්නේ ඒ ක්ෂේත්‍රයට ය. සැලසුම් සඳහා අවශ්‍ය ස්වාභාවික පසුබිම බොහෝ සෙයින් එහි ම තිර්මාණය වී තිබීම නිසා නොඅනුමානව ම රජ මාළිගය ඉදි කිරීම සඳහා සිහිරිය විශේෂයෙන් තෝරා ගන්නට ඇත.

සෘජුම සැලැස්ම

උග්‍රහිත් කියතොත් මේ ස්ථානය තැනිතලා පොළොවේ සිට මීටර් 180ක් ඉහළට තැගි සිටින මහා පාෂාණ ස්කන්ධයකින් හා එහි පාමුල හාත්පස ගැවසීගත් විශාල කැටපහණින් සමන්විත වෙයි. මේ යෝද තනි පාෂාණ ස්කන්ධයේ මුහුණතත් තත්හි තත්හි පවත්නා කුඩා කැටගල් පර්වතයක් ගේ යටි පැතින් ශ්‍රී ලංකාවේ අද දක්නට ලැබෙන සුන්දරතම බිතුසිතුවම්වලට නිවහන් වී ඇත.



සිත්තරුන් සුභු බදම යොද සිතුවම් සලකුණු කිරීමට අදහස් කළ ප්‍රදේශයට ඉහළින් කොටන ලද තිදුණු කටාරමකින් සිහිරියේ විශාල කැට ගලක් කුඩා ගල් පවුරුත් සැකැසිණි. කුඩා ගල් කුටි වාසස්ථානවලට පරිවර්තනය කරනු ලැබ ඇත. ඒවායේ සිතුවම් කරනු ලැබ ඇත්තේ වියන්තල හා ඇතුළත බිත්ති ය. බටහිර පෘෂ්ඨයේ මුණන වූකලී මහා පර්වතයේ සිතුවම්වලට භාග්‍යමය කඩතුරාවක් විය. මේ අනුව සිහිරිය සම්භාව්‍ය යුගයේ විවෘත හා සැතැවුණු අපූර්ව සිතුවම්වලට කලාගාරයක් බඳු විය.

මේ පදනමෙහි පිහිටා සිහිරි සිතුවම් අවුරුදු 1,500කට පෙර අදිනු ලැබූ දිනයේ සිට අවු වැසි සුළං ආදියට ගොදුරු වෙමින් පවත්නා මහා පර්වතයේ බටහිර මුණතේ සිතුවම් හා මූලික බිත්තිවලින් වට කරනු ලැබූ ආරක්ෂිත ලෙන් සිතුවම් යනුවෙන් වර්ග කළ හැකි වේ. දෙවනුව සදහන් කළ විත්‍ර මහ පර්වතයේ මතුපිට එළිමහන් විත්‍රවලට වඩා පසුකාලීන යයි සලකනු ලැබේ. මේ දෙවර්ගයේ සිතුවම්වල අන්තර්ගතය කුමක්ද යන්න ගැන පිළිගත් සිද්ධාන්තයක් නොවේ. එහෙත් ඒවා වර්ණ හා සන්දර්ශය අතින් විවිධත්වයක් හා සෞන්දර්යාත්මක විවිධත්වයක් ප්‍රකට කරයි.

කටාරමට පහළින් බටහිර හා උතුරු පැතිවල අතිවිශාල මහ පර්වතය මතුපිට වර්ග මීටර් 13,500ක් පමණ දිගට පැතිර ගිය කොටසක සිතුවම් අදින ලද්දේ වෙයි. මේ නිසා ම කවර කලෙක වුව ද මිනිස් අතින් නිමැවුණ විශාලතම බිතුසිතුවම් පත්තිය මෙය යයි සිහිරි සිතුවම් සම්බන්ධයෙන් අදහස් දක්වන ජෝන් ස්ටීල් මහතා පවසා ඇත. පර්වත ශිඛරයත් ජලෝද්‍යානයත් අතර සැරිසරුවන් ගමන් කෙළේ අයින් වූ මේ පටු මාර්ගය දිගේ ය.

වෙන් වෙන් ව ගෙන බැලූ විට ලෙන් සිතුවම් සංඛ්‍යාව එතරම් විශාල නො වේ. එහෙත් නිත්‍ය හතලිහක් අතර වන එවැනි ලෙන්වල හා වියන්තල වල මුළු වර්ග ප්‍රමාණය එකට ගත් කල තරමක් සැලකිය යුතු විශාලත්වයක් දක්වයි. සිතුවම් කරන ලද වැඩි ලෙන් සංඛ්‍යාව ඇත්තේ මහා පර්වතයේ බටහිර බැවුමේ හා ජලෝද්‍යාන ප්‍රදේශයේය. මේවායින් බොහෝවක පසු අවස්ථා කීපයක දී ඇදීමෙන් සලකුණු වූ සිතුවම් ස්තර වෙයි.



ගිරියේ ප්‍රධාන සිතුවම් පත්තිය මහ පර්වත බෙයදේ බටහිර පැත්තේ මුහුණතෙහි පිහිටියේ ය. වලාකුළු අතර පාවෙමින් සිටින ලලනාවක් පස් දෙනකු ගේ රූප 'ඒ' පටලයේ ද දහඅට දෙනකුගේ රූප 'බී' පටලයේ ද වශයෙන් පිහිටා ඇති ලලනා රූප විසි තුනක් වෙයි. මේවා අතුරෙන් වැඩි කොටසක් 'ස්වාමිද්‍රව හා මෙහෙකාරිය' ඇතුළත් වන පරිදි සකස් කර ඇත. ස්වාමිද්‍රවරු මල් ඒවායේ දඬුවලින් හෝ පොකුරු වශයෙන් හෝ මල්දම් වශයෙන් හෝ අතින් ගෙන සිටිති. මෙහෙකාරියෝ මල්වට්ටි හෝ විලවුන් භාජන අතින් දරා සිටිති.

සිතුවම් සංකල්ප



තවත් සිතුවම් සමූහයක් හත්වන ලෙනේ විශන්තලය අලංකාර කරයි. වැඩි කොටසක් යුගල වශයෙන් ගොනු වී ඇති මේ සිතුවම්වලට ද පැහැදිලිව ම කාන්තා රූප වැඩි ගණනක් අයත් වේ. මුළු සිරුර ම ඇතුළත් වන සේ ඇඳ ඇති අවි, වැඩි, සුළං ආදියෙන් හානියට පත් බොහෝ සිතුවම් ඉහළ කොටසේ සිතුවම් වලට වෙනස් වේ. ඒවාට යටින් අතුපතර සලකුණු හා පසුබිමේ විහිදී යන වෘක්ෂ ශාකා වෙයි.

පැරණි සිතුවම්වල සලකුණු නයිපෙන ගුහාවේ ද ආරක්ෂා වී තිබේ. උස් විශන්තලයේ සිතුවම් කරන ලද ලොකු පඳුම මුද්‍රිකා හා ඒ සමග ඇති සැරසිලි පටි මේ සිතුවම් වලට ඇතුළත් වේ. දියමන්ති හා වක්‍ර හැඩයෙන් මාරුවෙන් මාරුවට යෙදූ සැරසිලි සංලක්ෂණයකින් යුත් වාටිය තුළ රුවන ලද විවිත්‍ර ලෙස රැළී වැටී ගිය වල්පතක් සහිත ගෞලිගත ජලජ සතුන් ඇතුළත් සංකීර්ණ රටාවක් ප්‍රධාන මුද්‍රිකාවට අයත් වෙයි. මාරුවෙන් මාරුවට දියමන්ති හා වලයාකාර හැඩය ගන්නා සැරසිලි සංලක්ෂණයේ විශාල අනුවර්තනයක් අලංකරණ පට්ටිකාවට ඇතුළත් වෙයි. මෙහි එක් එක් කොටස ගෞලිගත මනාකලපිත ජලජ සතුන්ගෙන් සමන්විත ය. තිම්බල මත්ස්‍යයා රවුම් ආකෘතිය තුළ සිටියි. හංසයකු වැනි පක්ෂියෙක් දියමන්ති හැඩය ගත් රටාවේ ඉඩ පුරවයි. සුළි මගින් දර්ශනය මල්ලිකමින් සැරසූ වල්පත් සහිත ගෞලිගත තිම්බල මත්ස්‍ය පෙළකින් දෙවන පුළුල් අලංකරණ පට්ටිකාව සෑදේ. මේ අලංකරණ පට්ටිකා දෙපැත්තේ මුතු පේළි දෙකක් සහිත දියමන්ති ය හා වෘත්තාකාර හැඩය සහිත සැරසිලි සංලක්ෂණයකින් හෙබි වාටි ඇති තවත් පට්ටිකාවලින් වෙන් කරනු ලැබ තිබේ.

සිතුවම් කරනු ලැබූ දර්ශනයක කැඩීගිය කොටස් ආසන ගුහාවේ වෙයි. රූප දෙකක් එහි දැකිය හැකි ය. එක් රූපයකින් වැද ගෙන ඉන්නා ඉරියව්වෙන් සිටින පුරුෂයෙක් ද මලක් හා විජිතිපතක් දරමින් දෙවතාවුන් ගේ උපස්ථානයකට ලෙස පෙනෙන තවත් රූපයක් ද වෙයි. මේ කුටියේ දැනට තිබෙන ආසනය මත බුද්ධ ප්‍රතිමාවක් තැන්පත් කර තිබෙන්නට ඇතැයි මේ රූප මගින් සලකා ගත හැකි ය. මේ දර්ශනය පෙර අවධියක අඳින ලද ශාකයක හා අතුපතර දර්ශණයක කොටසක්වූ බිතුසිතුවමක් මත ඇඳ ඇති බව පෙනෙන්නට තිබේ.



ගම්ක ස්වරූපයක් නොගන්නා සිතුවම් ඇති එක ම පුරාවිද්‍යා ස්ථානය ලෙස වස්තු විශේෂ සීගිරිය සුවිශේෂ වෙයි. රජ මාළිගාව වෙත යන ගමන්මගේ පර්වත ඇළයේ ඉහත්තේ පටලවල වළාරොද අතර පාවෙන සේ පෙනෙන පර්දි ඇඳ ඇති ලලනා රූපවලට පමණක් සීමා වූ සිතුවම් මගින් මේවා නිරූපිත ය. මේවා බෞද්ධ හා හින්දු කලා සම්ප්‍රදායන්හි බහුලව දක්නා ලැබෙන තේමාවක් වන මල් ඉසින දිව්‍ය සමූහයාගේ හා රජතුමා ගේ පෞද්ගලික මතයක සංයෝගයක් නියෝජනය කරනවා විය හැකි ය. මහාවංශයේ පෙන්වා දී ඇති පර්දි කාශ්‍යප රජතුමා ආලකමන්දව වාසස්ථාන කර ගෙන සිටින ධනයට අධිපති දෙවියන් වන කුවේර හා සම තත්ත්වයේ ලා සැලකී ය. මේ අනුව බිසෝවරුන්, දියණියන් හා



පරිවාර කාන්තාවන් ඇතුළු සකල රාජ සභාව ද කුවේර පරිවාර කොට ගත් දිව්‍ය ස්ත්‍රීන් ලෙස සැලකුවා විය හැකි ය. මේ උපකල්පනය සාධක දෙකකින් තහවුරු කැරේ. පළමුව මල් ඉහිත දිව්‍ය ජනයා ස්ත්‍රී පුරුෂ වශයෙන් යුගල වශයෙන් පිළිබිඹු කිරීමේ සුපුරුදු රුචියට ව්‍යතිරේකව මෙහි ඇති සියල්ල ස්ත්‍රී රූප වෙයි. දෙවනුව ඒකාකෘතික පොදුභාවයක් දරන දිව්‍යගත ආකෘතිය මේ කාන්තාවෝ නො ගත්හ. වෙනස් වෙනස් පරිණත අවස්ථාවලට අයත් ඔවුහු පෙනුමෙන් හා පැවැත්මෙන් තම තමන්ට විශේෂිත වූ ගති ලක්ෂණවලින් හෙබියාහ. සියල්ලෝ ම අතිශය මනෝබන්ධනය හ. එතෙකුදු වුවත් අභිසක රමණීයත්වයක් පළ කරන යොවනියන්ට (3 වන විත්‍ර ඵලකය) ව්‍යතිරේක වශයෙන් සංයුත් පෙනුමෙන් හෙබි (1 වන විත්‍ර ඵලකය) පරිණත හා වැඩිහිටි වයසේ රූපයක්ද වෙයි. විත්තාරාධනය හා අකුටිල බවින් හෙබි ලලනා රූප (8 වන 15 වන හා 19 විත්‍ර ඵලක) ගර්වයෙන් හා විත්තාපරවශභාවයෙන් සැදි කාන්තා රූප සමග එකට දක්නට ලැබේ. (6 වන හා 13 වන විත්‍ර ඵලක) ඔවුන් අතර එතරම් සිත් නොගන්නා තද ගතියක් පළ කැරෙන රූපය අත්තපුර පරිපාලිකාවකගේ සුපුරුදු ප්‍රතිරූපය සිතියට තාවයි. ලලනාවෝ එක් තැනැත්තියක් කහ ජවී වර්ණයෙන් ද අනිත් තැනැත්තී කළුපාට ජවී වර්ණයෙන් ද යන ආකාරයට හැම තත්හිම යුගල වශයෙන් සිටිති. රත්වත් පැහැයෙන් යුත් රාජකීය කාන්තාවක හා ඇයගේ කළු වර්ණයෙන් යුත් පරිවාර සේවිකාව නිරූපණය කිරීමක් මේ යුගල බොහොමයකින් පැහැදිලිව ම අදහස් කැරේ. එතෙකුදු වුවත් රත්වත් හා කළුවත් පැහැයෙන් යුත් එබඳු යුගලක් (4 වන හා 19 වන විත්‍ර ඵලක) බොහෝදුරට එක හා සමාන අගතා ස්වර්ණාභරණ පැලඳගෙන ගර්වයෙන් යුතු ව එකට වළාකුළු අතර පාවෙමින් සිටිනු පෙනෙයි. කළු පැහැති යොවනිය ඇද ඇති හැටියට (4 වන විත්‍ර ඵලකය) සාමාන්‍ය පිළිගැනීම අනුව හැම විට ම අඩු තරාතිරමක් නොදක්වන්නේ තවත් රත්වත් පැහැති කාන්තාවක් හා ඇයගේ සේවිකාව විසින් ද එසේ ඇද ඇති හෙයිනි. අඩු පිටිතුරු බවක් හා පහළ සමාජ තත්ත්වයක් ලක්ෂණ කොට ගත් කාල වර්ණ ජවීය ඇත්ත වශයෙන් ම කාන්තාවන්ගේ සහායකාවන්ට පමණක් සීමා වූයේ නො වේ. සීගිරි සිතුවමේ දක්වෙන සැලකිල්ලට ගත යුතු මේ ලක්ෂණය මහාවංශයේ කියා ඇති පරිදි කාශ්‍යප පවුල සම්බන්ධ කරුණක් ද සිතියට තාවයි. බෝධි (පැහැපත්) සහ උප්පලවණ්ණ (හිල් මාතෙල් පැහැති) යන නම්වලින් යුත් ප්‍රිය දියණියන් දෙදෙනකු කාශ්‍යප රජතුමාට වූ හ සි වංසකථාව පෙන්වා දෙයි. තැවත ප්‍රතිසංස්කරණය කරන ලද ඉසුරුමුණිය විහාරය බෝ-උපුල්වත් කසුබ්ගිරි විහාරය ලෙස යළි නම් කොට දියණියන් දෙදෙනාත් සමග රජතුමා එය සහසතු කෙළේ ය සි තවදුරටත් වංසකථාව කියා සිටියි. මේ අනුව පැහැපත් ජවී වර්ණයෙන් හා කාලවර්ණ ජවී වර්ණයෙන් සැදි කාන්තා යුවල (4 වන හා 19 වන විත්‍ර ඵලක) ඔවුන්ගේ නම්වලින් ස්වකීය ජවී වර්ණය ප්‍රතිරාවය වනු ලබන දෙවි රජුගේ දෙවිලොව සැරිසරණ දිව්‍ය අප්සරාවන් ලෙස දෙවත්වයට පත් කරන ලද රජ කුමරියන් දෙදෙන විය හැකි ය.

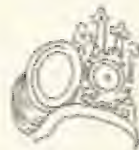
පර්වතයේ පාමුලට ආසන්නව පිහිටි පර්වත පෘෂ්ඨයේ ද ස්ත්‍රී රූප ගණනාවක් වෙයි. මේවායින් බොහොවක් දැන් දක්නට ලැබෙන්නේ වැටීයත් ලෙසිනි. මුළු සිරුරම පිළිබිඹු වන පරිදි සමහරක් නිශ්චල ඉරියව්වෙන් ද සමහරක් අහස් කුස පාවෙන ඉරියව්වක් හැඟවෙන පරිදි ද අදින ලද මේ රූප මහා පර්වත පෘෂ්ඨයේ ඉහළ ඇද ඇති රූපවලට වෙනස් ව පවතී. කුරුටු ගිවලින් පෙනී යන සාක්ෂ්‍ය පරිදි ගතවර්ෂ ගණනාවක් තිස්සේ රසිකයන් විසින් තරඹනු ලැබ



ඔවුන් තුළ ප්‍රබල හැසිරීම් ජනිත කළාවු මහා පර්වත පෘෂ්ඨයේ ඉහළ විද්‍යමාන වන දිව්‍යාගතාවත්/රාජස්ත්‍රීන් ගෙන් ලබන ලද බලපෑම් ඇතිව මේ විත්‍ර පසු කාලයක නිර්මාණ කරන ලද්දේ වෙයි. ශතවර්ෂයකට හෝ දෙකකට පසුව පහත ලෙන් සැරසූ විත්‍රශිල්පිහු සිහිරි පර්වතය දෙව් කෙනකුන්ගේ වාසගවනය යි යන පැරණි අදහස සිහි කොට මල් ඉහිත දිව්‍යස්ත්‍රීන් පිළිබඳ තේමාව තම තමන්ගේ වැඩ කොටසට උචිත මාතෘකාව ලෙස සැලකූහ.

ආසන ගුහා ලෙන් පසු කාලීන සිතුවම් නිසැකව ම ආගමික ස්වරූපයක් ගනී. මේවා පැහැදිලිව ම සිහිරිය යළි ආගමික ස්ථානයක් බවට පත් වූ දිනෙන් මෙපිට අදිනා ලද්දේ වෙයි. එක් පතෙලයක් බුදුන් වදින දර්ශනයක් පිළිබිඹු කරයි. තමස්කාර ඉරියව්වෙන් සිටින එක් රූපයක් ද දකුණු අතින් මලක් හා වමතින් විජ්නිපතක් ගත් ලෙස පෙනෙන තවත් රූපයක් ද වශයෙන් රූප දෙකක් මේ දර්ශනයේ කොටසක් වේ. ශාක හා අතුපතර ඇතුළත් වන රොදක් නිරූපණය කැරෙන පෙර අවධියක සිතුවමක් දැකිය හැකි ය. අංක 7 දරන ලෙන් විසන්තලය ශාක හා අතුපතර සහිත සැරසිළි සංලක්ෂණවලින් සැරසේ.

තේමාවලින් සහ ශෛලියෙන් අපණ්ඩා ලෙන් විසන්තල සරසන විසිතුරු සැරසිළි සංලක්ෂණවලට සමාන වූ සැරසිළි සංලක්ෂණවල කැඩී ගිය කොටස් තයිපෙණ ගුහාවේ ආරක්ෂා වී ඇත.



ගිරි සිතුවම් නිර්මාණ අවධි කීපයකට අයත් වේ. පස්වන සියවස අවසානයේ කාශ්‍යප රජ දවස අදින ලද්දි සලකනු ලබන මහා පර්වත මුණතෙහි ඉහළ කොටස්වල ඇති සිතුවම් මුල් අවදියට (පස්වන සියවසට) අයත් ඒවා ය. ශෛලිය පදනම අනුව බලන විට සිතුවම් අයත් සේ දක්වෙන මේ සම්මත වකවානුව පිළිගත හැකි බව පෙනේ. පහළින් පිහිටි ගැලරියේ ඇති හ වන සිය වසට අයත් වන ආදිතම කුරුටු ගී පර්වත බෙයදයෙහි සිතුවම් කොට ඇති ළඳුන් සඳහන් කරයි.

අංක 7 දරන ලෙනට අයත් වන සිතුවම් පසුකාලීන අවධියකට අයත් සේ පෙනේ. ඒවා ඇතුළු විට සයවන සියවසට පමණ අයත් විය හැකි ය. පස්වන සියවසට අයත් විත්‍රවල නො දකින "ප්‍රසිද්ධානු" නිල් පැහැය මේ විත්‍රවලට උපයෝගී කරගෙන තිබීම ඉහත කී කල්පිතයට පදනම් වේ. මෙහි දක්නට ලැබෙන රූප ශෛලිය පස්වන සියවසේ සම්ප්‍රදායයන්ට එතරම් ඇත දුරස්ථ බවක් නොදක්වයි. මෙහි භාවිත කොට ඇති ආහරණවලට පස්වන සියවසේ සම්ප්‍රදායයේ කොටසක් නොවන එහෙත් නවත සියවසේ හා ඊට පසු ඉන්දියානු සිතුවම් හා මුර්තිවල දක්නට ලැබෙන සුන නූල (උපචිතය) අයත් වෙයි.

තයිපෙණ ගුහාවේ විද්‍යමාන වන සිතුවම් ද හත්වන සියවසට පමණ අයත් සේ ගිණිය හැකිය. මෙහි දක්නට ලැබෙන විශේෂයෙන් ශෛලිගත සතුන් ඇතුළත් සැරසිළි සංලක්ෂණ



හයවන හා හත්වන සියවස්වලට පමණ අයත් සේ සලකනු ලබන අප්‍රණ්ඩාහි අංක 17 හා 1 දරන ලෙන් සිතුවම්වලට සමානය. සිහිරි සිතුවම්වල දක්නට ලැබෙන මේ අසිරිමත් ප්‍රවණතා හත්වන සියවසට අයත් අප්‍රණ්ඩාහි අංක 1 දරන ලෙන් සිතුවම් ශෛලියට හා ආකෘතියට ඒවා වඩාත් සමීප කරවයි.

පොළොන්නරුවේ නිවංක පිළිමගෙයි සිතුවම්වලට සමාන කළ හැකි ශෛලියක් ගත් ආසන ගුහාවේ වියනේ සිතුවම් වී ඇති වන්දනා දර්ශනය දොළොස්වන සියවසට අයත් යයි කීමට ඉඩ ඇත. අතුපතර දර්ශනයක් පිළිබිඹු කැරෙන පැරණි සිතුවමක් මත ඇඳ ඇති, කොටසක් දැකිය හැකි මේ සිතුවම ඊමත ආලේඛ්‍යව ඇති කුරුටු සටහන පදනම් කරගෙන හය වන හෝ සත්වන සියවසට අයත් සේ සැලකිය හැකි ය.



**ම**හා පර්වත බෙයදේ ඉහළ පෘෂ්ඨයේ සිතුවම් සඳහා උපයෝගී කර ගෙන ඇති ප්‍රධාන වර්ණ නම් කහ, රතු (බර්න්සියොනා) දුඹුරු පාට, පර්ව පාට හා සුදු පාට ය. කහ පාට පොදුවේ රාජකීය කාන්තාවන් ගේ රත්වත් ශරීර වර්ණය සඳහාත් එක් කාන්තාවක ගේ හැට්ටයේ ලා කහ පාට පෙත්වීම සඳහාත් ප්‍රභේද දෙකකින් යොදා ගෙන තිබේ. (4 වන චිත්‍ර ඵලකය). පර්ව පාට සාමාන්‍යයෙන් තාමු-හරිත වර්ණය යි. කාන්තාවන්ගේ හිස් පලඳකාවේ ඇතුළු අවස්ථාවල ලා කොළ පාට වශයෙන් එය දක්නට ලැබේ. ආහරණ පෙත්වීම හා ඇස්වල සුද දැක්වීම සඳහා සුදු පාට භාවිත කරන ලද අතර රූපවල වැටිසක පොදුවේ දුඹුරු වර්ණයෙන් දක්වා ඇත. අරුණුවත් පාට මල්වල ඉඳහිට දිස් වේ. අඵපාට චිරලව යොදන ලද්දේ වුවත් ලා කිරි යොදයේ පාට හැට්ටයෙන් සැරසී ගත් (4 වන චිත්‍ර ඵලකය) කාන්තාවගේ පලඳකාවේ පෙනෙන පරිදි එය ලා හා තද වශයෙන් ප්‍රභේද දෙකකින් භාවිත කොට තිබේ. මේ සිතුවම් පත්තියේ උපයෝගී කරගෙන ඇති බව කියතත් ලා නිල් පාට මද වශයෙන් නිසැක ලෙස ම යොදාගෙන තිබේ. ඇස්, කිරිටවල එබවු මැණික් හා අත්පට් වැනි විශේෂ ලක්ෂණ සඳහා ලා නිල්පාට වෙන් කරනු ලැබුයේ වෙයි. තද අඵ පාට හෝ දැලි පාට වඩා කැපී පෙනෙන දර්ශනයක් පෙත්වීම සඳහා රූපවලට පිටුපසින් (15 වන චිත්‍ර ඵලකය) යොදා ගත්තේ වී නමුත් පසුතල වර්ණය අඩු පාට ඇති විවිධ වර්ණජායාවල සම්මිශ්‍රණයක් විය.

වැටිසත් හා සෙවණ ලැම අංක 7 දරන ලෙනේ පිළිස්සු රතු (බර්න්සියොනා) දැක්වේ. රූපවල සිරුරු ලා කහපාටින් යුත්ත ය. ඇඳුම්වල හා අතුපතරෙහි ඉරි පර්වපාට තාමු හරිත වර්ණය ලෙස පෙනේ. සමහර කාන්තාවන් ගේ සායවල ඉරි පෙත්වීම සඳහා ප්‍රසිද්ධ නිල් මෙහි යොදා ගෙන ඇත. අද දැක්වෙන පරිදි පසුබිම ලා කහ පාට ය.

ආසන ගුහාවේ පසුතලය ද රතු පාට (බර්න්සියොනා) ය. අතුපතර තාමු-හරිත පැහැයෙහි වර්ණජායා දෙකකි. කහ පාට භාවිත කර ඇත්තේ ඉතා අල්පව ය. පසුකාලීන සිතුවමක් ඇතුළත් රූපවල වැටිසත් කඵ පාටින් ඇඳි බඳාම තට්ටුව සුදට හුරු අලුපාට ය.



තයිපෙණ ගුණාවේ සිතුවම්වල රක්ත වර්ණය ද පිළිස්සු රතු (බර්තසියෙනා) පාට ය. දියමන්තිය හා වෘත්තය ඇතුළත් සැරසිළි සංලක්ෂණයේ හා වාට්ටල පසුබිමට යොදා ඇති පව්ව පාට තාමු හරිත වර්ණයයි. ලියවැල් මෝස්තරයේ පසුබිමට නිල්පාට අධික ලෙස යොදා තිබේ. ප්‍රභාවත් රත්වත් පැහැයන් සමස්ත චිත්‍ර සැලසුමට ම සැපයීම සඳහා කහ පාට අධිකව යොදා ඇත.



**පි**හිර චිත්‍ර ශිල්පීන් ගේ අභිලාෂය වූයේ විවේක බුද්ධියෙන් ක්‍රියා කර පරිසමාප්ත නිමවුමක් කරනවාට වඩා කඩිනම් නිමවුමක් දැකීම ය. සිරුරේ වැටිසත්වලින් හා මුහුණේ විස්තර විභාගවලින් ද තෙත් පෘෂ්ඨයක එක් තෙලිතුඩ පහරකින් ඇඳි එකලා වර්ණ පටලයෙන් ද මේ ස්වභාවය පැහැදිලි වෙයි. වැටිසන දිගේ එකලා වර්ණ පටලයක් ඇඳීමේ මේ ශිල්පියා ක්‍රමය රූපයට සක බව සපයයි. මේ ප්‍රතිඵලය ලබා ගැනීම සඳහා අප්‍රණ්ඩා හි යොදා ගෙන ඇත්තේ අනුක්‍රමයෙන් වර්ණවල තද බව ඇති කිරීමේ උපක්‍රමය යි. මුඛය අභ පසභ ඉස්මතු කිරීමෙහි ලා අප්‍රණ්ඩාහි ශ්වේත වර්ණය යෙදුවාත් මෙන් මෙහි ඒ සඳහා කෘත්‍රිමකරණයක් සිදු නො වේ. එහෙත් සිගිරියේ දක්නා පරිදි වර්ණ විවක්ෂණව යෙදීමෙන් ඇතුළත් විහිඳෙන ආලෝකයකින් මෙන් රූප දිදුලවීමට පිළිවන. මහ පර්වත පෘෂ්ඨයේ ඇඳ ඇති සිතුවම් දුර සිට තැරඹිය යුතු බැවින් විස්තර විභාග නික්ෂණ ලෙස නිමැවීමේ අවශ්‍යතාවක් නො වූ බව පෙනී යයි. සියලු ම රූප වලාකුළුවලට පිටුපසින් පාවෙන සෙයක් පෙනේ. වලාකුළු සාමාන්‍යයෙන් සායම් පැල්ලම් වශයෙන් දක්වුව ද සමහරක් තරංගාකාරව පුළුල් රේඛා මගින් සලකුණු කොට තිබේ.

කාන්තාවන්ගේ ඇස්, නාසා, තොල්, නිකට, පියයුරු, ඉහටි හා උකුළු යන මේ සියල්ල සුන්දරත්වය පිළිබඳ සම්භාව්‍ය රුචිත් ප්‍රතිරාවය කරයි. මනෝභාවය, වයස හා පැවැත්ම පිළිබිඹු කරන ස්වලක්ෂණ ද එසේම ඇත. අත පිහිටුවීම හා තවත් ඇතැම් තත්ව පියයුරු හා තන පුඩුවල හැඩ චිත්‍ර ශිල්පියා විසින් නිවැරදි කළ අවස්ථා ද නිරීක්ෂණය කළ හැකි ය. සිතුවම් කරනු ලැබූ රූපවල පෙනුමත් මනෝභාව ප්‍රකාශනයත් අත්තීමේ ප්‍රත්‍යක්ෂ කර ගනු ලබන්නේ විරාගත පෙනුමක් ගෙන හැර පාත ඉරියව්වල දෘෂ්ටි ප්‍රකාශනයෙනි. මල් දරා සිටින අත් හා ඇඟිලි හැමවිටම සුන්දර වනවා මෙන්ම ලිහිල් හා සුකොමල ස්පර්ශය ප්‍රකාශ කරන්නේ ද වෙයි. අත්වලට ගෙන තිබෙන මල් තාත්විකව ඇඳ ඇති අතර ඒවා උත්කෘෂ්ඨ ලෙස ඉදිරිපත් කර තිබේ. කුලවම්යන් මෙහෙකාරියන් සම තලයක පිහිටුවා ඇති අවස්ථාවල කෙනෙකුට විශේෂයෙන් ඔවුන් අතර පෙනුමේ හා ඉරියව්වල කැපී පෙනෙන වෙනසක් දැකිය හැකි ය.

දෙවර්ගයක කාන්තා ඇඳුම් භාවිත කොට තිබේ. සාමාන්‍යයෙන් කුලවම්යෝ තග්න උඩුකය සහිතව පිළිබිඹු වී සිටිති. එහෙත් ඇතැමෙක් සම්මත වාර්තයට පටහැණි අයුරින් පහත් තරාතිරමේ කාන්තාවන්ට සීමා වූ චෝලිය ඇත්දාහු වෙති. සිගිරියේ කුලවම්යන් හා මෙහෙකාරියන් අවිශේෂයෙන් චෝලිය ඇඳි බව පෙනේ. මෙහෙකාරියන් ඇතැම් විට අතිරේක තන පටක් ඇඳ සිටිනු දැකිය හැකි ය. රූපවලට අත්දවා ඇති විශේෂිත යටිකය ඇඳුම සිරස් ඉරි



සහිත අග ගැට පු රැලි සාය සි. බහුලව භාවිත කරන ලද වළල්ල අගතා මැණික් එබවු බොහෝ මුදු සහිත වර්ගයට අයත් ය. ශ්‍රීවිහරණවලට පොටවල් කිපයකින් සැදී මුතු මාලයක් සහිත දම්වැලක රැදවු විශාල වෘත්තාකාර මුද්‍රිකාවක් අයත් වෙයි. මුතු පොටවල් ගණනාවක් සහිත බාහුපටි බාහුපලඳනාවට අයත් වේ. විශාල බිම්බාකාර කඩුක්කන් හා ලොවාදු වශයෙන් කුණේඩලාගරණ දෙවර්ගයක් භාවිතා විය. ශීර්ෂ ප්‍රසාධනය මලින් කරන ලද්දේ හෝ කිරිට ගෛලිය ගත්තේ හෝ වෙයි.

පහළ ලෙත්ති ඇති පසු කාලීන සිතුවම් රූප පූර්ණ කාය නිරූපණය කිරීම නිසා වෙනස් මගක් ගනී. කෙසේ වුව ද මේවාට විශාල වශයෙන් උපද්‍රව සිදු වී ඇති හෙයින් ඒවායේ ගෛලිය සම්බන්ධයෙන් අදහස් දැක්විය හැක්කේ ඉතා සුළුවෙයි. පර්වත බෙයදේ පෘෂ්ඨයෙහි ඇති විත්‍රවල දක්වන සම්භාව්‍ය සුන්දරත්වය ප්‍රතිරාවය කිරීමට මේ රූප ද උත්සාහ ගෙන ඇත. මේ රූප ද පියාඹන ඉරියව්වක් ප්‍රදර්ශනය කැරෙන පරිදි දෙපා පිටුපසට තබා ගෙන අගස් ගැබේ පාවෙන සෙයක් දක්වයි. ඉහළ විත්‍ර පත්තියේ දක්නට නොලැබෙන උපවිනයක් පැලඳී එකියක් මේ කාන්තාවන් අතර දක්නට ලැබේ. බිම්බාකාර කුණේඩලාගරණයක් හා නූපුර ද මේ රූපයේ දැකිය හැකිය. ආසන ගුහාවේ පෙනෙන කළුපාට කටුසවගන දොළොස්වන සියවසට අයත් නිවාක පිළිමගෙයි සිතුවම්වලට සමාන කළ හැකි විජිතිපතක් දරන්නකු හෝ තමස්කාර කරමින් සිටින්නකු විය හැකිය.

අංක 7 දරන ලෙතේ හා ආසන ගුහාවේ අතුපතර දර්ශනවලට විවිධ ශාක වර්ග අයත් වේ. ගෛලිය වශයෙන් ඒවා බොහෝ සෙයින් විවිධය. ආසන ගුහාවේ අතුපතර සම්ප්‍රදායානුකූල මග ගනිමින් කළු පසුබිමක් විදහා පායි. හත්වන ලෙතේ අතුපතර ලා පැහැ ගත් පසුබිමක් මත නිමැවුණු වඩා නිරවද්‍ය උද්භිද ලක්ෂණ සටහන්වලින් යුක්ත වූයේ වෙයි.

තයිපෙණ ගුහාවේ සැරසිලි සංලක්ෂණ ශ්‍රී ලංකාවේ සම්භාව්‍ය විත්‍රකලා ඉතිහාසයේ අතනාසාධාරණ නිවුන්වයක් සනිටුහන් කරයි. අපූර්ව ආඨාන්වයක් ගම්භීරත්වයක් හා මනා සංයමයක් සහිත අලංකරණ ගෛලියක් පෙන්නුම් කිරීමට ප්‍රමාණවත් සැරසිලි මෝස්තර අදත් වියත් තලයේ දැකිය හැකි ය. ජලප් පක්ෂියකු ගේ හා නිම්ගල මත්ස්‍යයකුගේ කාල්පනික හා ගෛලිගත ආකෘති ජ්‍යාමිතිය දියමන්ති හා වෘත්තාකාර මුද්‍රිකාවකට ඒකාබද්ධ කර ඇත. සජීවී ආකෘති ඒවායේ සකල ඕපෝ වලනයන් හා සංකීර්ණ විස්තර විභාග සහිතව ජ්‍යාමිතිය වතුරප්‍රවලට, දියමන්ති ආකෘතිවලට, වෘත්තයන්ට හා සෘජු රේඛාවලට සාර්ථකව ඒකාබද්ධ කොට තිබේ. ඉහළ පර්වත පෘෂ්ඨයෙහි ලා නොපෙනෙන අවධානයක් මෙහි විස්තර විභාග හා වර්ණ කෙරෙහි යොමු කොට ඇත.







සිගිරි සිතුවම් අප්‍රණ්ඩා සිතුවම්වලට සමාන කිරීමට බොහෝ දෙනෙකු උත්සාහ ගෙන ඇත. මේ කරුණෙහි ලා සිගිරි සිතුවම්වලින් සමකාලීන හෝ පූර්වකාලීන සිතුවම්වලින් හා තවත් මුර්ති ශිල්පය වැනි වෙනත් කලා විෂයයන්ගෙන් ගලා ආ බලපෑම් ද සලකා බැලිය යුතුව තිබේ. සිගිරියේ සිතුවම්වලට පූර්වකාලීන වූ අප්‍රණ්ඩා සිතුවම්වලින් සාමාන්‍යව පිළිබඳ දැක්විය හැකි උදාහරණ වීරල ස. සිගිරි සිතුවම්වලට පූර්වකාලීන වන සිතුවම් අප්‍රණ්ඩාහි අංක 10 දරන ලෙනේ ඇතුළු පනේලවල දක්නට ලැබේ. අංක 16 හා 17 යන ලෙන්වල ඇති සිතුවම් බහුතරය සිගිරි සිතුවම් අවධියට බොහෝ සෙයින් සමකාලීන වෙයි. මේ ස්ථාන දෙක අතර පැහැදිලි ශෛලීය සාමාන්‍යත්වයක් විද්‍යමාන වන හෙයින් ස්ථාන දෙක සමාන කිරීමට ගෙන ඇති උත්සාහයට සාධාරණ නිගමන පදනම් වී ඇත. සිගිරියෙහි පිළිබිඹු වන අලංකාර ශෛලීය හා සුන්දරත්වය පිළිබඳ පරමාදර්ශවලට සමාන අවස්ථා අප්‍රණ්ඩාහි දී දක්නට ලැබේ. සිගිරියේ හා අප්‍රණ්ඩාහි නිර්මාණකරණයේ යෙදුණු නිර්මාණ ශිල්පීහු සම්භාව්‍ය ඉන්ද්‍රියානු සම්ප්‍රදායය අනුගමනය කර ඇත්තාහ. සිගිරි ලලනාවන් ද පිරිපුන් පයෝධර හා සිහින් ඉහටි සහිතව පිළිබිඹු කොට තිබුණ ද අප්‍රණ්ඩාහි දිස්වන රූපවල දක්නට ලැබෙන අනුරාධී සිව්මැලි භාවයෙන් තොර ය. සිගිරි අප්‍රණ්ඩාවෝ රජමැදුරේ කුලවම්යෝ රාජකීයයන්ට උචිත වන ගම්හිරත්වයත් සප්‍රාණ සාවධාන බවත් පළ කැරෙන තැන්පත් අභපසහිත් සැදුණෙහු වෙති. ඔවුන් තුළ සහජයෙන් ම පිහිටි අනුරාධිත්වය හා කෙළිලොල් බව ආදී ම කාලයේ සිට පොළොන්නරු අවධියේ අවසානය තෙක් නිර්මාණ කලාවේ පරම ලක්ෂණ ලෙස පෙනුණු ගැඹුරු අධිෂ්ඨානය, අවල විශ්වාසය යනාදිය නිසා සංයමය වී ඇත.

ගරීර නිරූපණ පෙත්වීමේ දී පැහැපත් ජවී වර්ණයෙන් යුත් මුර් සිරුරු ම ප්‍රදර්ශනය කරන උතුරු ආර්ය ක්‍රමය හා කළු ජවී වර්ණයෙන් යුත් සිහින් සිරුර ප්‍රදර්ශනය කරන අතීක් ක්‍රමය වශයෙන් පැහැදිලි ව ම දෙයාකාර ලක්ෂණයක් කෙතෙකුට සිගිරියේ දී නිරීක්ෂණය කළ හැකි ය. පළමු සම්ප්‍රදාය වඩා ප්‍රකට ව අප්‍රණ්ඩාහි දක්වෙන අතර අංක 2 දරන ලෙනෙහි පිළිබිඹු කොට ඇති පරිදි දෙවන සම්ප්‍රදායයත් අඩු ප්‍රමාණයකින් එහි නිරූපණය වී තිබේ.

සිතුවම් හා තරඹන්නන් අතර ඇති උස ප්‍රමාණය නිසා දෝ සිගිරියේ ආහරණ භාවිත කොට ඇත්තේ මඳ වශයෙනි. නොඑසේ නම් ආසින්නම් කෙරෙහි වැඩි අවධානයක් දක්වනු වෙනුවට සිතාමතාම අවධානය කෝමල ආකෘති හා රේඛාවලට යොමු කලා විය හැකි ය. සිගිරි ලදුන් විසින් පලඳින ලද ආහරණ ගුප්ත යුගයේ හා පූර්වගුප්ත යුගයේ සිතුවම් හා මුර්තිවලින් පෙනී යන ඉන්ද්‍රිය සම්ප්‍රදායයන්ට අනුකූලව පවතියි. අප්‍රණ්ඩාහි ලදුන් විසින් ඉතා මඳ වශයෙන් භාවිත කරන ලද එහෙත් සිගිරි ලදුන් විසින් බහුලව යොදා ගත් මැණික්කටු පලඳනාව සුංග, කුෂාණ හා ආන්ධ්‍ර මෝස්තර හා ගැලපෙයි. සිගිරියේ ගෙල පලඳනා කවටලය අප්‍රණ්ඩාහි තැනින් තැන විශේෂයෙන් 16 වන හා 17 වන ලෙන්හි දක්නට ලැබෙන සරල ගෙල පලඳනාව හා සමාන වෙයි. අප්‍රණ්ඩා සිතුවම් විවිඳ ගෙල පලඳනා කෙරෙහි වැඩි අභිරුචියක් දක්වූ නමුදු විශාල මුද්‍රිකාවක් සහිත දම්වැල් පොට වෙනුවට මට්ටම්වූ මුතුබැල්පොටට එය පරිවර්තනය කොට තිබේ. සිගිරි ලදුන් විසින් සේවිත ලෝහ කිරීට අප්‍රණ්ඩාහි දක්නා ගුප්ත යුගයේ සිතුවම් හා මුර්තිවල ශීර්ෂ පලඳනාවටත් පස්වන සියවසේ අවසානයෙන් මෙපිට කාලයේ බටහිර



වාළුකෘ ශීර්ෂ පළඳහාවටත් සමාන්තරව පවතී. අප්‍රේෂාහි එතරම් ජනප්‍රිය මෝස්තරයක් නොවූ සිහිරියේ මලින් තිබූවුණු කේශප්‍රසාධන ශෛලිය ආත්ටු/අමරාවතී සම්ප්‍රදයයේ උරුමයක් වූවා විය හැකි ය.

ඇදුම ඉන්දිය සම්ප්‍රදයය අනුගමනය කරන නමුත් අප්‍රේෂාහි විරල සිරස් ඉරි සහිත යටිකය ඇදුමත් වෝලියක් සහිත තනපට ඇඳීමේ ක්‍රමයත් වැඩි දේශීය ලක්ෂණ ප්‍රදර්ශනය කරයි.

අංක 7 දරන ලෙනේ පිළිබිඹු වන උපවිතය පැළඳී කාන්තාව අප්‍රේෂාහි හත්වන සියවසට අයත් පතේල සමහරක් හා මනාව ගැලපෙයි. රූපයේ ශරීරාකෘතිය අප්‍රේෂා සිතුවම්වලට විශේෂිත ව පවත්නා සිටිල මෘදු බවක් දක්වනු පෙනේ. එවැන්නක් ගලේ ඉහළ කොටසේ වූ අප්‍රසරාවත්/රාජසහාකූලවමියන් සමූහය කෙරෙහි දක්නට ලැබෙන්නේ විරල වශයෙනි. හයවන හා හත්වන සියවස්වල අප්‍රේෂා සම්ප්‍රදයයේ අවසාන අදියරේ තවත් තව රැල්ලක අවස්ථාවක් මෙයින් ද දකිය හැකි ය.

තයිපෙණ ගුහාවේ වියත් නලයේ සැරසිලි සංලක්ෂණ ශෛලියෙන් මෙන් ම සන්දර්ශය අතින් ද අප්‍රේෂාහි අංක 17 හා අංක 1 දරණ ලෙන්වල සැරසිලි සංලක්ෂණවලට සමාන ය. සිහිරියේ මෝස්තරවලින් දක්වෙන අසිරිමත් බව වඩාත් සම්පව පෙනෙන්නේ හත්වන සියවසට අයත් අප්‍රේෂාහි අංක 1 ලෙනේ ශෛලියට ය. අප්‍රේෂා ශිල්පීන්ගෙන් ආභාසය ලද්දේ වී නමුත් සිහිරි චිත්‍ර ශිල්පීහු දියමන්තිය හා චක්‍රය ඇතුළත් ජ්‍යාමිතීය රාමු තුළ සංයුක්ත සත්වරූපවල සාර්ථක ඒකාබද්ධතාවක් ඇති කිරීමෙහි ලා මනා නිර්මාණශීලී බවක් ප්‍රදර්ශනය කරති. මේවාට සමාන අවස්ථා අප්‍රේෂාහි දක්නට නැත. තව ද සත්ව රූපාකෘති තෝරා ගැනීමෙහිලා සිහිරි චිත්‍ර ශිල්පීහු වර්ණශීලී වූවාහු ජල පක්ෂිය නිමිගලය යන ජලජ ප්‍රාණීන් දෙවර්ගයට පමණක් තේරීම සීමා කළහ.









## ග්‍රන්ථ නාමාවලිය

එස්. බණ්ඩාරත්නසක - පර්වත හා බිත්ති විත්‍යකර්ම, කොළඹ, 1986

පී. ඒ. ඩී. දරණියල - සිංහරාජයේ වාර්තා කොළ පිටුවම් සමහරක්, රාජකීය ආර්ථික සංගමය, ලංකා ශාඛාව, 38 කාණ්ඩය, අංක 106, 1948, පිටු 84-89

ඩී. ඩී. ඩකපාල - ලංකාවේ වෙහෙර විහාර බෞද්ධ බිතු සිතුවම්, මෙන්ටෝර් - හුනෙස්සෝ, සිව්සෝරස්, 1964

එස්. කව්වදුරියන් - සිංහරාජයේ සහ පොළොන්නරුවේ සිංහල බිතු සිතුවම්, කර්තෘ : ආර්. ඩී. ලේඩන් සහ එච්. එල්. එම්. විල්කින්ස්, බොම්බේ, 1940

ඒ. එච්. ලොන්ග්ස්ට් - සිංහරාජයේ විත්‍ය පෙරදිග කලා පිළිබඳ ඉන්දියා සංගමයේ සඟරාව, 5, 1937

එස්. පරණවිතාන - සිංහරාජයේ බිතු සිතුවම්වල වැදගත්කම, ආර්ථිකය, 24 (3-4), 1961

ටී. ඩබ්ලිව්. ඊස් ඩේවිඩ්ස් - සිංහරාජය, ලංකාවේ පුළුස්සිවුරු අසල වූ සිංහ රිටිය සහ මහාවංශයේ සිත්තව වන පරිවර්තය, රාජ්‍ය (මහා බ්‍රිතාන්‍යය හා අධිරාජ්‍යය) (NS) 7 කාණ්ඩය, 1875, පිටු 191 - 209

බී. රෝලන්ඩ් (කණිෂ්ඨ) - ඉන්දියාවේ, මධ්‍ය ආසියාවේ සහ ලංකාවේ බිතු සිතුවම්, බොස්ටන්, 1938

සිංහරාජයේ බිතු සිතුවම් - අටවන, නවවන සහ දසවන සියවස් වලට අයත් සිංහල කවි, කාණ්ඩ දෙකයි, ලන්ඩන්, 1956

ආර්. එච්. ද සිල්වා - පැරණි සිංහල බිතු සිතුවම් පිළිබඳ න්‍යාය, සිංහරාජය, පරණවිතාන උපහාර ග්‍රන්ථය, කොළඹ, 1965, පිටු 89 - 121

එන්. ඩී. විජේසේකර - පැරණි සිංහල බිතු සිතුවම්, කොළඹ, 1959

ජී. සක්‍රන්ති - අරණියා, කාණ්ඩ අටයි, ලන්ඩන්, 1930 - 1935







### විස්තරාජ්ජ

- අරමුණු - වටරවුම් පෙළකින් සැදි සැරසිලි මෝස්තරයක්
- කටරොර (මල) - කිල් සැහැනි මල් හටගන්නා වැල් විශේෂයක්
- සපු (මල) - වම්පක පුෂ්පය 'මිවේලියා වම්පකා'
- සාලි - කාන්තාවන්ගේ පපුවේ පළඳින පදක්කමක්
- උපවිත - ඉන්දියානු සමාජ සංස්ථාවේ උසස් කුලවල සාමාජිකයන් හා ඉන්දියානු කලාවේ ද්වයමය පුද්ගලයන් විසින් පපුව හරහා කරලන පුක නූල
- වැටකොර (මල) - කහ සැහැනි මල් හට ගන්නා වැල් විශේෂයක්







PAINTINGS OF  
**SRI LANKA**  
  
**SĪGIRIYA**

79547



NANDANA CHUTIWONGS  
LEELANANDA PREMATILLEKE  
ROLAND SILVA

*PHOTOGRAPHY*  
M. W. E. KARUNARATNE

ARCHAEOLOGICAL SURVEY OF SRI LANKA  
CENTENARY PUBLICATIONS  
CENTRAL CULTURAL FUND  
COLOMBO  
1990



79547  
Accession No.....Dated 24.9.92  
Call No.....

© Copyright by the Archaeological Survey of Sri Lanka, 1990  
All rights reserved. No part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system or transmitted in any form or by any means, electronic, mechanical, photocopying, recording or otherwise, without the prior permission of the Archaeological Survey of Sri Lanka.

ISBN 955 - 613 - 025 - X

Printed by the Department of Government Printing, Sri Lanka.



“As Sumeru is the chief of the mountains,  
as the king is the chief of men,  
Even so in this world  
is the practice of painting the chief of all arts.”

Visnudharmottara, Third Khanda xliii, 39.

Dedicated  
to  
The painters of Sri Lanka, known and unknown,  
who created these  
for the serene joy and emotion of all.







Recd. free from the Publisher.

CONTENTS

Foreword	33
Preface and Acknowledgements	35
Introduction	37
Bibliography	49
Glossary	51
Plates:	53
Apsaras	
Decorative motifs	







## FOREWORD

I am happy to learn that the Central Cultural Fund has taken advantage of the 100 years of research by the Archaeological Department to publish a monumental series covering the invaluable heritage of the mural paintings in this country.

It is well known that the appreciation of mural paintings had played a significant role in the lifestyle of the people of this land.

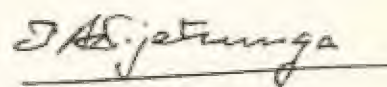
The elements of culture, as highlighted here, have been initiated from the living traditions of the past. The threats to the preservation of our cultural heritage were, no doubt, due to a situation consequent to 450 years of subjugation.

I would like to congratulate the Hon. W. J. M. Lokubandara, Minister of Cultural Affairs and Information and the Hon. P. B. Kaviratne, Minister for Socio-Cultural Integration for the guidance and direction given towards the resurgence of the cultural heritage of this country.

The mural paintings recorded in these thirty volumes will provide the rural artists of this country a sense of appreciation and recognition of the work of their ancestors. This will surely result in a renaissance of the tradition of wall paintings of this country. We have to, in the first instance, stem the unfortunate tide of a dying profession of mural painters. As the second step, we have to inspire the rural artists to get back to the noble traditions.

I would like to place on record with appreciation the multidisciplinary effort made in presenting an international standard production brought out within the shores of this Island by enlightened and dedicated personnel such as Mr. N. U. Jayawardane, Financial Co-ordinator, Mr. Neville Nanayakkara, Head of the Publishing Enterprise, and Prof. Leelananda Prematilleke, the Leader of the Research Team. The catalyst that brought these three disciplines together was indeed, Dr. Roland Silva, the Director General of the Central Cultural Fund.

Let me take this opportunity to congratulate the Department of Archaeology for its 100 years of service to a nation that is rich in its cultural property and heritage, and its personnel who have worked with dedication and sacrifice. Let me congratulate the Central Cultural Fund and its band of dynamic specialists, who have laboured for 10 long years and have focused the attention of the International Community to the treasures of our forefathers. These treasures have been declared today as Monuments and Sites of World Heritage and as Cultural Property of Mankind.



D. B. Wijetunga,  
Prime Minister.

Prime Minister's Office,  
150, R. A. de Mel Mawatha,  
Colombo 3,  
Sri Lanka.

25th May, 1990.







## PREFACE AND ACKNOWLEDGEMENTS

The present series titled the 'Paintings of Sri Lanka', and published in thirty volumes, was conceived as part of a one-hundred-volume record of archaeological research, accrued through a century of such activity in Sri Lanka. It was felt that archaeology, often misinterpreted as a subject of exclusive research, should also be presented in this centenary series as a discipline 'digging out' information of popular public interest in a comprehensible manner. This series, therefore, presents a part of a hundred selected themes culled from the arts of painting, sculpture, architecture and other items of cultural heritage found in the island.

The selection of the thirty sites portraying paintings has been undertaken with two criteria in mind. They have been chosen to represent Sri Lankan artistic trends and talents through the centuries, covering different periods of painting and schools of art ranging from highly sophisticated representation to those in folk style. In addition, the sites represent a broad geographical distribution within the painting context of Sri Lanka, in a north-south, east-west, hill-country and low-country spread.

Several visits were made to each of the thirty shrines, and investigations conducted on-the-spot with the aim of providing the reader with a comprehensive knowledge of the sacred site. The historical context, the distribution of murals and their arrangement, the date, colour scheme, style and other details of the paintings have been written about. This information complements the coloured visual presentations using photographs.

Among the painted shrines selected for study are some which have hitherto remained fairly obscure or unrecorded. The publication of such examples is particularly significant in terms of the mural content and the aesthetic trends expressed by these.

Since the themes are mainly Buddhist in nature, a Pali vocabulary has been primarily used, except in instances where Sanskrit equivalents have become the established norm. Such terms are given in italics in the text, with a glossary appended to each introduction. A number of books which present research material on the history of painting in Sri Lanka are noted in the select bibliography given in each volume. There has been no attempt to synthesise this information in the albums, and the data so recorded is that collected from the sites during the survey.

The format of these albums was inspired by the UNESCO Art Series, since this has established a norm in combining text and illustrations to achieve a reasonable degree of clarity, in a presentation of this nature.

The authors accept full responsibility in the selection of photographs, and gratefully acknowledge the assistance received from the two senior photographers of the Archaeological Survey and the Cultural Triangle Project of Sri Lanka, M. W. E. Karunaratne and I. S. Madanayake respectively. It is their dedicated work that has brought these excellent illustrations within reach of the public. The team of photographic assistants, from light bearers to film developers, deserve our gratitude. We are grateful to Kushan Manjusri for the ornamental sketches separating the sections of the text and Wasana de Silva for the illustrations introducing the Sites.

The authors wish to place on special record, the kindness they encountered at each temple and shrine from the custodians of these invaluable art treasures, whether a venerable thero, a lay guardian or an archaeological officer.



We express our deep appreciation to the following: The Chairman of the National Committee for Fund Raising for the Central Cultural Fund, N. U. Jayawardane, and the Officials of the Sampath Bank, for their steerage of these publications. To Neville Nanayakkara, the Government Printer and his staff, for bravely undertaking a publication venture of this magnitude. We owe our deepest appreciation to the Honourable D. B. Wijetunga, the Prime Minister of Sri Lanka and, the Chairman of the Board of Governors of the Central Cultural Fund, who has backed us throughout to achieve this result.

We are particularly grateful to the public patrons of the arts in this country who have helped to bridge the vital gap between the spiritual ideal and the monetary real by purchasing half the books prior to actual publication, thereby, providing the necessary capital in advance.

Finally, we appreciatively record the assistance and encouragement given by the members of our relevant institutions, namely, the Institute of South Asian Archaeology, University of Amsterdam, The Netherlands; the Department of Archaeology, University of Peradeniya, Sri Lanka; the Archaeological Survey of Sri Lanka; and the Central Cultural Fund, Sri Lanka.

Nandana Chutiwongs  
Senior Lecturer, South Asian Archaeology, University of Amsterdam,  
The Netherlands.

Leelananda Prematilleke  
Professor of Archaeology, University of Peradeniya, Sri Lanka.

Roland Silva  
Commissioner of Archaeology, Sri Lanka.

7th July 1990.

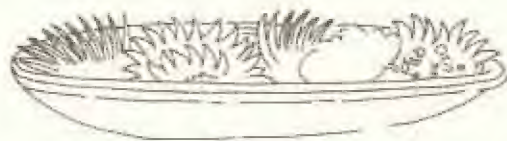




## INTRODUCTION

**S**igiriya, the fortress hill with the renowned paintings, is situated in the Inamaluva Korale of Matale District in the Central Province and is about 16 km. north-east of Dambulla. The rock is approached by the Inamaluva Road which turns off from the Dambulla-Trincomalee highway. The rock itself is a mass of gneiss rising almost precipitously to a height of more than 180 metres above the surrounding plain. Sigiriya has its sister rock Pidurangala, which is rather flat and elongated in comparison to the vertical and almost pebble-like form of Sigiriya. Sigiriya constitutes a striking vista in the extensive northern plain. It is apparent that King Kassapa of Sigiriya chose the rock to build his palace to vie with Alakamanda, the abode of Kuvera, the lord of wealth, while Pidurangala was turned into a shrine of religious worship.

*Geographical  
Location*





**M**uch has been written about the history of Sigiriya, unlike other lesser known places and the site needs no elaborate description. As one writer comments: 'The fame of Sigiri Rock dates from the ancient period of the island's history. The genius associated with it is King Kassapa (477 – 495 A.D.). It was he who transformed this rock, 600 feet high, well nigh unscalable and precipitous into the most impregnable fortress of ancient Ceylon and built a planned city around it. It is an epic of engineering skill that would thrill any visitor.'

The archaeological elements of the site as suggested by the drip-ledged caves with pre-Christian Brahmi inscriptions, indicate the use of Sigiriya and the neighbouring Pidurangala by forest-dwelling monks from very early times. The road-links would also have connected Sigiriya with the then capital of Anuradhapura and the southern sub-capital Magama. Consequent to the wrath directed against Kassapa due to his patricidal act, he may have sought security in the lion-profiled rock of Sigiriya, which he developed and named the 'Lion-rock' (Sinha-giri). The Mahavamsa records that the king built a palace on the rock like unto a second Alakamanda, and lived there like Kuvera. All the constituent sections of the city of Kuvera, such as the Manasa lake, the mountain-passage Krauncarandhara, the red arsenic plain, the crystalline palace components and the passage of lightening and clouds traversing through the Himalayas, seem to have been appropriately introduced and symbolized by the skilful use of nature's gifts at Sigiriya. There is, no doubt, that Kassapa had recourse to the inspiration of Kalidasa's classical idealism prevailing at the time in North India, while his brother Moggallana sought aid from South India to defeat the king. Moggallana's (495-512) ascent to the throne at Anuradhapura and his handing over the rock of Sigiriya to the monks brought about the end to this temporary transfer of city during this short period. Thus the Sigiriya monastery seems to have regained its position as a resort of the forest-dwellers called the Dharmarucikas who followed a Mahayanist form of Buddhism under the Abhayagiri sect and were opposed to the orthodox Mahavihara. The Mahavamsa continues to record that there were two occasions of further killings of royalty at Sigiriya in Samghatissa II and Moggallana III. Both these incidents had taken place at Sigiriya at the beginning and the end of the seventh century. Thereafter, the name of Sigiriya ceases to occur in the chronicles.

The rediscovery of Sigiriya was made by Forbes in the first decade of the nineteenth century, and the rock was scaled by Adams and Bailey in 1853, thereby opening the gates for the study of Sigiriya from an art-historical and a scientific point of view. Planned antiquarian research was pioneered by Bell, the first Commissioner of the Archaeological Survey of Sri Lanka from 1890. Archaeological activities, based on Sigiriya have been greatly enhanced in the last one hundred years to the extent that the architecture and paintings of Sigiriya have won the admiration of world connoisseurs. The Sigiriya graffiti describing the



ladies painted on the rock surface, ranging between the sixth and thirteenth centuries, form a storehouse of evidence for the study of the history, culture, and language of the island during this long period.



**S**igiriya, unlike most other sites in this series, is predominantly a secular monument with paintings related to this field. The site itself had much natural potential for design and, no doubt, for this reason, was hand-picked for the modelling of a royal abode.

*Layout of the palace*

In brief, the site consists of a massive stone boulder which rises more than 180 metres above the plain, with a mass of giant pebbles found at the foot of this rock. The face of this giant monolith and the underside of the smaller scattered boulders formed the ground for the most exquisite surviving murals of Sri Lanka.

The large boulder and the smaller rocks at Sigiriya were dressed with a sharp drip-ledge, cut above the area that the painters intended to plaster and sketch. The smaller rocks were converted into rooms for living, and in these instances it were the ceilings and the interior walls that were painted. In the case of the western face, however, the massive rock functioned as a theatrical backdrop to the paintings. The site of Sigiriya was, therefore, both an open and sheltered display of fine paintings of the classical era.

The collection of paintings at Sigiriya can be divided on this basis into those found on the western face of the massive rock boulder, which have been exposed to the elements ever since they were drawn 1,500 years before and a second lot in sheltered caves originally enclosed by walls. The latter are considered to be somewhat later than those on the exposed rock surface. There is, at present, no accepted theory about the contents of either group, but they present much variety and aesthetic divergence on the basis of colour and subject-matter.

The total area of the massive rock surface on the western and northern sides below the drip-ledge was painted and this could have been as extensive as 13,500 square metres. It is for this reason that John Still referred to this painting as the largest mural ever attempted by man. The edge of this was the gallery along which the commuters moved between the summit and the water gardens.

The paintings in the caves were much less extensive if seen separately, but if the wall and ceiling areas of the thirty to forty such caves were taken together, it



could have been substantial. The bulk of the painted caves are on the western slope of the rock, and in the area of the boulder gardens. Many of these have numerous superimposed painted layers.



**T**he major group of paintings at Sigiriya are preserved in the pockets of the rock surface half way up on the west side. Five figures of damsels floating among the clouds are confined to pocket A, and eighteen to pocket B, making a total of twenty three maidens. Most of them are arranged in pairs, usually consisting of a lady and a maid. The ladies hold flowers by their stems, in clusters, or are wrought into garlands, while the maids hold up flower trays or cosmetic boxes.

*Arrangement  
of Paintings*

Another set of paintings adorn the rock ceiling of Cave 7. This consists of apparently a large number of female figures, most of which are also arranged in pairs. They differ from the set painted on the upper part of the main rock in that they are full-bodied and many of the figures are damaged by the elements. Below them, are traces of foliage and the spreading branches of trees are seen in the background.

Traces of ancient paintings are also preserved in the Naipenaguha (Cobrahood Cave). These consist of large medallions and several accompanying bands of ornamentation painted on the high ceiling. The central medallion contains an intricate design consisting of stylised aquatic animals with exuberant curly tails, confined within a border of a diamond and an ovoid motif. The decorative band contains a large version of an alternating diamond and circle motif, each element of which is formed by one such stylised and fabulous aquatic creatures: a dolphin occupies the circle and a swan-like bird fills the diamond-shaped pattern. A continuous row of stylised dolphins with their tails ending in rich swirling scrolls form the second broad band of ornamentation. These bands of decoration are separated from one another by ornate borders consisting of the diamond and ovoid or diamond and circle motif, flanked by two pearled rims.

The Asana cave contains painted fragments of a scene. Two figures are discernible, one being a male in the attitude of worship and the second a standing personage, apparently an attendant divinity, holding a flower and a flywhisk. These figures in the room can suggest that an image of the Buddha was placed on the existing throne. This scene was evidently painted over an older layer of mural which was part of a tree and foliage scene of the earlier epoch.



Sigiriya stands out as the only site where secular paintings are found. These are represented by the paintings on the upper pockets of the rock, along the passageway leading up to the royal residence and consist exclusively of female figures floating among the clouds. They probably represent a synthesis of the conventional theme of flower-scattering celestials, well-known in Buddhist and Hindu art, and a personal idiosyncrasy of the king himself. As indicated in the Mahavamsa, Kassapa equated himself with Kuvera, the God of Wealth residing upon the Mountain Alaka. It is, therefore, possible that the whole court consisting of queens, daughters and maid servants too could have been conceived of as celestial ladies attending upon Kuvera. This hypothesis is substantiated by two facts. Firstly, all the figures are females in contrast to the usual convention of depicting flower-scattering celestials in pairs of males and females. Secondly, the ladies are not stereotyped generalized configurations of celestial beauties. They seem to belong to different phases of maturity, and each maintains certain individual traits in outlook and expression. All of them are exceedingly charming, and yet among them there is a mature and elder figure with a sedate look (plate 1), in contrast to the young maidens with near innocent charm (plate 3). Glamorous and candid female figures (plates 8, 15 and 19) appear side by side with static ladies of proud and thoughtful mien (plates 6 and 13). A rather inelegant serious-looking and barely idealised figure amongst them (plate 17) seems to recall the typical image of a duenna. The ladies often appear in pairs, each consisting of a yellow-complexioned damsel and a dark-coloured one. Many such pairs were apparently meant to represent a golden royal lady and her attendant dark-skinned maid and yet one such pair (plates 4 and 19), golden-hued and dark-skinned, appears to be equal in status floating side by side in the same proud attitude and wearing nearly equally rich ornaments. The blouse worn by the dark maiden (plate 4) is not always an indication of a lower rank as usually assumed, since it is also worn by another golden lady (plate 4) as well as by her maid. The dark skin, usually considered a sign of lower social status and less refined type, is evidently not confined only to the ladies' companions. This noteworthy feature in the Sigiriya painting recalls an item of information concerning Kassapa's household as told in the Mahavamsa. According to the chronicle, Kassapa had two favourite daughters, Bodhi (light) and Uppalavanna (blue lily-complexioned), together with whom he consecrated the newly reconstructed Isurumuniya temple, renamed as Bo-Upulvan Kasubgiri-vihara. This pair of light-complexioned and dark hued ladies (plates 4 and 19) could, therefore, represent the two royal princesses whose complexion was apparently reflected in their names, deified as celestial beauties roaming the paradise of the God-king.

*Subject  
matter*

The paintings upon the rock near the foothill also contain a number of female figures, most of which are now seen only in outline. These differ from the ones on the upper rock surface in that they are depicted full-bodied, some in an attitude suggestive of flying in space and others in a state of static stillness. These



paintings, apparently made in a later period, must have been influenced to some extent by the celestial/court ladies in the upper passage, who have made a deep impression upon all those who beheld them through the centuries, as evidenced by the graffiti. The later artists, in adorning the lower caves, a century or two later probably retained the memory of Sigiriya as the mountain abode of a divinity, and therefore, considered the theme of celestial maidens showering flowers as an appropriate subject for their contribution.

A later series of paintings in the Asana cave is, undoubtedly religious, apparently dating from the time when Sigiriya had again become a monastic establishment. One panel depicts a worshipping scene. Two figures, one in the gesture of adoration, another apparently standing holding a flower with the right hand and a flywhisk in the left, form part of this scene. In an earlier period of painting is the representation of a grove consisting of trees and foliage. More trees and foliage motifs adorn the ceiling of Cave No. 7.

Fragments of rich decorative motifs, similar in theme and style to those adorning the ceilings of many caves at Ajanta, are preserved on the soffit of the Naipenaguha (Cobrahood Cave).



**T**he paintings of Sigiriya belong to several phases of execution. The earliest are those assumed to have been painted on the upper parts of the rock face during the period of King Kassapa, at the end of the fifth century. This traditional date assigned to the paintings seems acceptable on stylistic grounds. The earliest graffiti in the gallery below, datable to the sixth century, refer to these maidens painted on the rock. Date

The paintings belonging to Cave No. 7 appear to be of a later period probably of the late sixth century. This hypothesis is based on the use of the dark Prussian blue colour as against the Lapis-lazuli of the fifth century series. The figure style seen here is not far remote from the fifth century norms. However, the ornaments used here include the sacred thread (*upavita*) which is not a part of the mode of the fifth century but is a regular feature found in Indian painting and sculpture belonging to the end of the sixth century and later.

The painting of the Cobrahood cave can also be assigned to about the late sixth or the early seventh century. The decorative motifs shown there, especially those of the stylised animals, are similar to those found in Cave Nos. 17 and 1 at



Ajanta, which are dated to about the sixth and seventh centuries. The exuberant trends in these depictions at Sigiriya, bring them nearer in style and expression to the paintings of the seventh century in Cave No.1 at Ajanta.

The worshipping scene painted on the ceiling of the Asana cave possibly dates to about the twelfth century, with a style comparable to the paintings at the Tivanka Pilimage at Polonnaruwa. This has been painted over an older layer of murals representing a foliage scene, a part of which is seen and which could be dated to the sixth or seventh century on the basis of the graffiti indited on the painted surface.



**T**he dominant colours used in the upper face of the rock are yellow, burnt-sienna, brown, green and white. Yellow is used in two different tones, that is the golden hue of the skin of the noble ladies in general, and the light creamy colour seen in the blouse of one of them (plate 4). Green is usually copper-green, and rarely the light leaf-green which is sometimes seen in the head-dress of the ladies. The white is often applied to pick up the ornaments and the white of the eyes, while the outlines of the figures are usually in a brown tone. Pink appears occasionally in flowers. Grey is rare but used in two tones, light and dark, as seen in the head-dress of the lady with the creamy yellow blouse (plate 4). Light blue, which has been claimed as not being used in this series is actually found, applied sparingly. This colour was reserved for special features such as the eyes, the gems upon the tiaras and the wristlets. The background colour is a mixture of various shades of lighter tones, though dark grey or black has been used behind the figures to highlight them in a few cases (plate 15).

*Colour*

In Cave No. 7 below, the outlines and shading are in burnt-sienna. The bodies of the figures are in light yellow. The green stripes of the dresses and of the foliage appear to be copper-green. A dark Prussian blue has been used here for the stripes on the skirts of some of the ladies. The background as seen today is a light cream.

In the Asana cave the background is again burnt-sienna. The foliage is in two shades of copper-green. Yellow seems to have been used sparingly. The layer of plaster which contains a later painting is whitish grey, with the outlines of the figures drawn in black.

The red colour of the paintings in the Cobrahood Cave is also burnt-sienna. The green used in the background of the circle and diamond motifs and in the studs



of the borders is a copper-green. Blue is applied rather profusely to the background of the scroll motif. The yellow in this case has been used extensively to provide a rich golden effect in the overall design.



**T**he work attitude of the painters at Sigiriya seems to have been swiftness, rather than a laboured and precise execution. This is apparent in the line-work of the body and the facial details, and in the single-layered pigmentation executed in one sweep of the brush on a wet surface. This technique has provided volume to the figures by the application of a single brush stroke along the outline, unlike at Ajanta where tonal gradation of colour is used for this purpose. There is no artificial highlighting of prominent features by using white as applied at Ajanta. Instead, the subtle application of colour as seen at Sigiriya makes the figures glow as if with light from within. Since the paintings on the main rock surface were to be viewed from afar, there does not seem to have been any necessity to work out the details finely. All the figures are seen to float in space behind the clouds. The clouds are generally patches of colour although some are marked with broad wavy lines. *Style*

The eyes, nose, lips, chin, breasts, waist and hips of the ladies, all reflect classical ideals of beauty. However, there are individualistic expressions reflective of mood, age and action. The artist's corrections of the positions of the hand and occasionally even of the shapes of the breasts and the nipples can be observed. The ultimate mood and personality of the painted figures have been brought out through the expressions of the eyes rather than through their postures which appear to be conventional. The hands and fingers holding flowers, however, are always elegant and expressive of their light and delicate touch. The flowers carried in the hands are realistically painted and at the same time idealistically presented. One usually notices a marked difference in expression and attitude between the mistress and the maid especially when they are positioned side by side.

Two types of feminine garments are used. The ladies are usually depicted as being bare-breasted, but the bodices are worn by some of them in contradistinction to the standard custom where such a garment is usually confined to women of lower status. Here, at Sigiriya, it appears to have been used by mistresses and maids alike, although the latter are sometimes seen wearing an additional breast-band. A characteristic lower garment worn by the figures is the vertically striped skirt with its knotted ends pleated and displayed. The wristlets which are constantly used



belong to the multi-ringed type with studs of precious stones. The regular type of neck-ornaments consists of a large circular pendant on chain, worn together with a multi-strand pearl necklace. The armbands consist of a series of pearl strings. The ear-ornaments are of two types, those in the shape of large discs and those with heavy pendants. The head-dresses are either floral or of the coronet type.

The figures of the later work in the lower caves are different in their representations of the complete body. However, these are so badly worn out that there can be little comment with regard to style. In any event, these figures too have attempted to reflect the classical ideals of beauty similar to those portrayed on the face of the rock. They also seem to float in space, as suggested by two of them, their legs bent backwards being in a typical flying attitude. One of these ladies here is seen to wear an *upavita* which is not found in the series above. A disc-shaped ear-ornament and anklets are also observed in this figure. The black sketch in the Asana cave is an outline of possibly a flywhisk bearer and a worshipper, in a style comparable to the twelfth century paintings in the Tivanka Pilimage.

The foliage examples seen in Cave No. 7 and in the Asana cave consist of a variety of botanical types. Stylistically they are quite different. Those in the Asana cave conform more to the conventional type and display at the same time the use of a dark background. Cave No. 7 retains botanically more accurate sketches executed upon a light background.

The decorative motifs in the Cobrahood cave record a sophistication unparalleled in the art history of the classical period in Sri Lanka. Adequate designs are still found on the ceiling to reveal a decorative scheme which is remarkably rich, grand and well-ordered. Imaginative and stylised forms of a water-bird and a dolphin have been incorporated into a geometrical diamond pattern and into a circular medallion type. Animated forms with all their vigorous movements and intricate details are thus made to conform to geometrical shapes of squares, diamonds, circles and straight lines. More attention has been paid to the details and the colours here than in the case of the paintings on the upper face of the rock.



**M**any have attempted to compare the Sigiriya paintings with those of Ajanta. In this regard the flow of influence has to be considered from the point of view of those paintings that are earlier than or contemporaneous with Sigiriya, and possibly also from other areas of art like sculpture. Unfortunately, the examples found at Ajanta that are previous to Sigiriya are rare.

*Comparison*



Those that are earlier than Sigiriya include certain panels in Cave No. 10, while the majority of the paintings in Cave Nos. 16 and 17 may be more or less contemporary with Sigiriya. This attempt to compare the two sites has been based on reasonable deductions, since there are clear stylistic similarities between the two sites. The figurative style and the ideals of beauty expressed at Sigiriya also find parallels at Ajanta. The artists working at both sites closely followed the classical Indian tradition. The Sigiriya ladies are equally full-breasted and slender-waisted but lack the visibly sensuous languidness of the Ajanta figures. The celestial/court ladies at Sigiriya carry a poise in keeping with regal dignity and spirited alertness. Their inherent sensuousness and vivacity seem to be toned down by a touch of calm intent, serious purpose and firm conviction, which appear to be the hallmark of the Sri Lankan plastic arts from earliest times upto the end of the Polonnaruwa period.

It is clear to any observer that there are two distinct types of physical representation at Sigiriya. One is the northern Aryan type with full body and of fair complexion, while the other the slender form and of darker hue. The first is the more prominent type found at Ajanta, whereas the other is also represented in a minor role such as those depicted in Cave No. 2.

Jewellery seems to have been used sparingly at Sigiriya, perhaps due to the height of the paintings from the viewer. Alternatively, the accent could have been intentionally laid on the graceful forms and lines rather than on their trappings. The type of jewellery worn by the ladies of Sigiriya shows features in keeping with Indian traditions of the Gupta and pre-Gupta eras as is seen from the paintings and sculptures. The type of wristlet constantly worn at Sigiriya and used only sparingly at Ajanta during the Gupta period conforms to the archaic modes of the Sunga, Kushana and Andhra styles. The combinations of necklaces of the style used at Sigiriya compares well with the simple types sporadically used at Ajanta, specially in Caves 16 and 17. But Ajanta paintings show a distinct favour for the more elaborate types, and the chain with a heavy medallion is frequently replaced by the more delicate pearl strings. The metal coronets worn at Sigiriya find parallels in the Gupta type of head-dress used at Ajanta, in painting and sculpture, and in the sculptures of the Western Calukyas from the end of the fifth century onwards. The flower-wrought hair-styles of the Sigiriya ladies appear to have been a legacy of the Andhra/Amaravati conventions but were not substantially in vogue at Ajanta.

The dress follows the Indian convention, but displays localised features such as the favour for vertically striped skirts which are rare at Ajanta, and the mode of wearing breast-bands together with a bodice.

The lady with the *upavita* depicted in Cave No. 7 compares well with certain sixth-seventh century panels at Ajanta. The physical form of the figure seems to



show a relaxed softness which is typical of Ajanta, and is seldom seen in the group of celestial/court ladies on the upper part of the rock. This can also, perhaps indicate another wave of inspiration from the late phase at Ajanta, in the sixth-seventh century period.

The decorative motifs on the ceiling of the Cobrahood cave are similar in style and concept to those found in Cave Nos. 17 and 1 at Ajanta. However, the exuberance of the design at Sigiriya seems closer to the seventh century style of Cave 1. In spite of the inspiration of Ajanta the artists at Sigiriya display much originality in the successful integration of the animal forms into the strict geometric frames of diamonds and circles, and these are without any parallels from Ajanta. Moreover, the artists at Sigiriya seem to have been selective in the use of the animal forms, and confined themselves to only two species of aquatic creatures, namely, the water-bird and the dolphin.









## BIBLIOGRAPHY

- S. BANDARANAYAKE, *The Rock and Wall Paintings of Sri Lanka*, Colombo, 1986.
- P. E. P. DERANIYAGALA, Some Unrecorded Frescoes from Sigiriya, *JCBRAS*, vol. 38, no. 106, 1948, pp. 84-89.
- D. B. DHANAPALA, *Buddhist Paintings from Shrines and Temples in Ceylon*, Mentor-UNESCO, New York, 1964.
- S. KATCHADOURIAN, *Sinhalese Frescoes from Sigiriya and Polonnaruwa*, ed. R. V. Leyden and H. L. M. Wilkins, Bombay, 1940.
- A. H. LONGHURST, *The Sigiriya Frescoes*, *Journal of the India Society of Oriental Art* 5, 1937.
- S. PARANAVITANA, The Significance of the Paintings of Sigiri, *Artibus Asiae* 24 (3-4), 1961.
- T. W. RHYS DAVIDS, Sigiri, the Lion Rock near Pulastipura, Ceylon, and the thirty-ninth chapter of the Mahavamsa, *JRAS (Great Britain and Ireland)*, NS, vol. 7, 1875, pp. 191-209.
- B. ROWLAND JR., *The Wall-Paintings of India, Central Asia & Ceylon*, Boston, 1938.
- Sigiri Graffiti*, being Sinhalese Verses of the Eighth, Ninth and Tenth Centuries, 2 vols., London, 1956.
- R. H. DE SILVA, The Technique of Ancient Sinhalese Wall Painting – Sigiri, in *Paranavitana Felicitation Volume*, Colombo, 1965, pp. 89-121.
- N. D. WIJESEXERA, *Early Sinhalese Painting*, Colombo, 1959.
- G. YAZDANI, *Ajanta*, 8 vols., London, 1930-1935.







## GLOSSARY

Arimbuva	- A decorative motif formed by a row of circles
Katarolu (flower)	- (Katarolu) A creeper bearing blue flowers
Sapu (flower)	- Campaka flower 'michelia champaka'
Tali	- (Tāli) A large pendant worn by women
Upavita	- (Upavīta) a sacred thread, worn around the body by the members of the higher castes of the Indian social system, and by noble and divine figures in Indian art
Vatakolu (flower)	- (Vāṭakolu) A creeper bearing yellow flowers

79547









එලක  
PLATES



චිත්‍රකය 1. මල් අතින් ගත් කාන්තාව

පර්වත පාෂාණය, ඒ පහ බි ලෙන් පටල

කාන්තාවක් පටු මල් දකුණු අතින් ද මල් තුනක් ඇති මල් පොකුරක් (රතු කෙළවි කැහැර දෙකක් හා පිටුණු රතු මාකෙල් මල්) වම් අතින් ද ගෙන සිටියි. ආයුධයක් පෙනෙන සේ දක්වා ඇති ජ්‍යෙෂ්ඨ සම්භාව්‍ය කාන්තා ලක්ෂණ ප්‍රදර්ශනය කැරෙන නිරූපණයක් අතුරෙන් උපස්කම්බිත රූපය වෙයි. සිහින් ඉහළින්, විත්තාරාධිකීය උදරයක් හා රැළි කැගෙන කෑමි පුත් පුත් පිටපුරු සහිත ජ්‍යෙෂ්ඨ ආසිතිප්‍රණයකු හේ අතින් කැවුණු ජීවයෙන් ස්පර්ශනය වෙයි. මුදුන් ගැටකින් කැකුළුණු කේශ කලාපය වෙරළී පටියකින් අල්ලා ගෙන සිටි මල් කැපැසිණි වෙරළී පටියේ කෙළවර ඇතේ සිටි ඉහළින් මද පුළුණේ කෙලවෙන සේ පෙනේ. මේ වැඩැති පැරණි සම්භාව්‍ය කලාවේ දක්නට නොලැබෙන විශිෂ්ට ලක්ෂණයකි. ඉදිරියේ වූ පටු මල් දෙක අතින් වැටුණු පිටුමක් බඳු ඇසින් බලා පිටිමට හසු සර ඇසීමේ දී සිත්තරා කාන්තාව හේ මනෝභාවයට ගැටිතැන්මග ස්වරූපයක් සවා ඇත. ඇය සිහිද විකිවිද පෙනෙන පිළිකෙත් කළ කැවුණක් ඇද සිටින සේ පෙනේ. ආතරණවල විස්තර විශාල දුරක සිට තරමක් භාව සම්පූර්ණ සිහින් සිතාගත කැසි අන්දමට හුදෙක් ව්‍යංග්‍යන්මත කෙලිකුඩු පහරවලින් දක්වා ඇත.

PLATE 1 – LADY WITH FLOWERS

Rock-Face, Pockets A and B

The lady is holding a sapu flower in her right hand and a bunch of three flowers (two red lotus buds and a red lily in bloom) in her left. The figure shown in profile is among the best portrayals displaying classical beauty. The heavy bosomed figure with a slender waist, a persuasive belly and rippling curves, seems to pulsate with life under the hand of a master. The coiffure is arranged in a top-knot and is decked with flowers that are held by a fillet, the edge of which seems to flutter in the breeze hovering over her head; a feature which remains unexcelled in ancient classical art. The artist, in capturing the half-closed lotus-like eyes gazing at the sapu flower in front, has infused a meditative air into the mood of the lady. She seems to wear a jacket of thin transparent material. The details of the jewellery are shown by mere suggestive brush-strokes, to be further envisaged by the visitor from a distance.







පිටුව 2. ඇඟිලි හා මල්

පර්වත පෘෂ්ඨය, ඒ සහ බි ලෙස පටල

ඇඟිලි අඩුවෙන් මල් අල්ලා ගෙන සිටින කෝමලතාවය පෙන්නුම් කරන පළමු වන චිත්‍ර පිටුවේ විස්තර විකාශයකි. සුන්දරත්වය පිළිබඳ කම්ප්‍රයයක වක්‍ර රේඛා අනෙක් තැදි පසෙටරවල හා උදරයේ රූපාකාරය පසුබිම් වන පරිදි පිහිටුවා ඇති අත් හා උපරිත ඇති මල් පරිපූරණ හා සමතුලිත චිත්‍ර රචනයක් පිළිබිඹු කරයි.

PLATE 2 - FINGERS AND FLOWERS

Rock-Face, Pockets A and B

*Detail of Plate 1 expressing the delicacy with which the fingers are holding flowers. The hands and the flowers form a perfect and balanced composition, against the fine contours of the breasts and of the belly, marked with the traditional three curves of beauty.*







චලනය 3. රත්වත් හා කළුපැහැ පව්වෙන් යුත් කාන්තාවෝ

පර්වත පෘෂ්ඨය, ඒ සහ බි ලෙන් පටල

සිංහරාජයේ විසින් රත් වත් හා කළු පැහැයෙන් යුත් පොටතියෝ දෙදෙන ඉමහත් වමන්කාරයන් වර්ණනා කළාහු වෙති. කහ පට වැටකොළ මලකට සමාන කළ රත් පැහැත්තියක් නිල් කටයොළ වැලක වෙළුම් සිටිනු මෙන් පෙන්වති. කුලුණිල්ලෙන් කෝණ ගත්තා ලද පලලනාවත්ගෙන් සමලංකාන දු නග්ග දුටු කයන් හා නිර්වයනින් සරසන ලද කේශකලාපයක් රත් වත් ලියට ඇත. පුන්දරත්වය පිළිබඳ සම්භාව්‍ය ලක්ෂණ හා ස්ත්‍රී පැවැත්ම ඇත විවිඳ ලෙස ප්‍රදර්ශනය කරයි. ආකර්ෂිතව ඉමහත්ව විනිවිද පෙනෙන රතු පැටයක් ඇඳ ප්‍රකාශිත ඇලයකට කුළුපහ ඉරියව්වක් සිටින මෙහෙකාරිය රත්වත් පැහැති කාන්තාව ඉදිරියෙන් මිල් බිඳුනක් ඇල්ලා ගෙන සිටී.

### PLATE 3 – GOLDEN-GREEN AND DARK-HUED ONES

Rock-Face, Pockets A and B

*The pair of golden-green and the dark-hued maidens are so beautifully described by the Sigiriya poets. They compare one to a yellow 'vatakolu' flower here seen entwined with a blue 'katarolu' bloom. The golden-coloured one with her nude upper body bedecked with carefully selected jewellery and the hair decorated with a tiara, displays classical beauty with feminine agility in a vivid manner. The maid, wearing a red transparent blouse in addition to the ornamental jewellery, is holding a tray of flowers in front of the golden lady leaning herself in a gentle and cordial gesture.*







#### චිත්‍රය 4. වලාකුළු අතර පාවෙමින්

පර්වත පෞර්ව, ඒ සහ බී ලෙන් පටල

වලාකුළු අතර පාවෙමින් සිටින්නා වූ සාක්කාවක් රත්වත් පැතුණි ලලසාවගෙන් ඉවතට ඇදී යන්නක් මෙන් සම අත්වලින් පුස්සර සමබර වලනයක් දක්වයි. ගෙල දක්වා මුළු උඩු කය වැසී යන පරිදි විහිවීද පෙනෙන ඇඳුමක් ඇ ඇඳ සිටියි. ඉරි වැටී ඇති ඇඳුම රජ මැදුරේ සාක්කාවක් වියත් ඉඳිනු ලැබූ මිටුන්ගේ විය මනාප යටිකය ඇඳුමයි. මැණික් එබ්බවු අලංකාර මිතුරිය සහිත වීච්ඡා කේශප්‍රකාශනය අභියාසා කෙරෙන්නා වූ මැද අතින් පැතුණිය හේ මෙහෙකාරිය යි දක්වා ලීමට කිසිදු පාටකයක් නැත (19 වන චිත්‍ර චලනය) එන හා සමාන වටිනා අතරේ පැසුර සිටින ඇය දෙදෙනා අතරින් ඉඳිරියෙන් සිටින්නිය ලෙසද පෙනෙයි. සිහිරි සිත්තරුන් වියත් මෙහි අමරණීයත්වයට පත් කරන ලද දෙවි රජුන් හේ දියණියක් වන කාල වර්ණ පරියෝගයක් යුත් උපතලවණ්ණා කුමරිය කල චලන පරි වර්ණයෙන් යුත් ස්වකීය පෞර්වාර්ථය වන බෝධි කුමරිය (19 වන චිත්‍ර චලනය) සමඟ මෙහි පිළිවිලි වෙතවා විය හැකි ය.

#### PLATE 4 - FLOATING AMONG THE CLOUDS

##### Rock-Face, Pockets A and B

A dark-hued maiden floating among the clouds is shown in a graceful balanced movement with her hand gestures, as if gliding away from the golden one (Plate 19). She wears an upper garment of diaphanous cloth covering her full bosom upto the neck. The striped lower garment is the favourite skirt worn by these court ladies. The elaborate coiffure is of exceptional elegance, consisting of a rich gem-studded coronet. There is nothing to indicate that she is the maid-servant of the other one (Plate 19). She wears equally rich ornaments and even appears to play the lead role among this pair. Perhaps she is a reflection of the dark-skinned daughter of the god-king, princess Uppalavanna, seen in the company of her fair-complexioned sister, princess Bodhi (Plate 19), here immortalised by the painters of Sigiriya.







චුරුකය 5. ස්වාමියාට හා සේවිකාව

පර්වත පෘෂ්ඨය, ඒ සහ බි ලෙන් පටල

තුන්වන චිත්‍ර චුරුකයට සමාන්තර වන පරිදි ස්වාමියාට හා සේවිකාව පෙනී සිටින අවස්ථාවකි. ස්වාමියාට නත්ත උඩුකය සහිතව පිළිකිණි කොට ඇති සේ පෙනේ. සේවිකාව සිසුම් රැළි රටාවක් සහිත දුහුල් කැටුකයක් ඇඳ සිටියි. ස්වාමියාට සේවිකාව සේ අනෙකු ඇති බඳුනෙන් පළු මල් කිහිපයක් අතට ගත් මොහොතකි.

#### PLATE 5 – MISTRESS AND MAID

Rock-Face, Pockets A and B

*Mistress and maid in a parallel pose to plate 3. The lady seems to be depicted bare-breasted, while the maid wears a thin bodice with a fine wavy pattern. The mistress has apparently just picked a sprig of sapu flower from the tray in the hands of her maid.*







චිත්‍රකය 6. සපු මල් කිහිපයක් අතට ගත් රන්වන් ලිය

පර්වත පෞරාණ, ඒ සහ බි ලෙන් පටල

රන්වන් ලිය සපු මල් කිහිපයක් අතට ගෙන සිටින ආකාරය පෙන්වන 5 වන චිත්‍ර චලනයේ විස්තරයකි. පුරුල් හා දැක්මකට හොඳ යාය ඇය හේ නිසැකි පටු හා හදට වෙරළේ ඉහළින් එක්වෙමින් සිටීමේ ලෙසින් දක්වා ලැබී පිරිසුන් වටකුරු පැයටරන් සමග ඉහත කී ලක්ෂණ ලලඟා ලැලිසායා උපරිම මට්ටමින් ප්‍රකාශ කරයි. එසේ වුවද ඇයගේ බැල්ම දක්වන්නේ සිතුවම් සහනවත් දර්ශනයකි. එමෙන්ම භාෂණය පෙනීමේ බවට වඩා හැඟවත් වූ බවක් පෙන්වයි. සපුරුවන ලද ඇගේ දෑත් මුළු චිත්‍රයටම සම්බන්ධ කරන්නාවන් ලද කරයි.

# PLATE 6 – GOLDEN LADY WITH A SPRIG OF SAPU

## Rock-Face, Pockets A and B

*A detail of plate 5, showing the golden-coloured lady holding a sprig of sapu bloom. Her broad and tilted hip contrasts with the narrow and taut waist; these together with the full round breasts, bring out the most expressive display of feminine grace. Her gaze, however, seems pensive and contemplative and the lady looks more serene rather than seductive. The selected position of her hands adds vital balance to the whole composition.*







චිත්‍රකය 7. වළලු, ඇඟිලි සහ සපුමල් ඉත්තක්

පර්වත පෘෂ්ඨය, ඊ සහ බි ලෙන් පටල

කැතුරු දෙකක් දෙ දැත්තේ ඇති පිටුණු පටු මලකින් යුත් මල් කිහිපයක් අල්ලා ගෙන ඇති දකුණු අත දක්වන රි වන චිත්‍ර චලනයේ විස්තරයකි. මලෙහි පෙනෙන විස්තර විශාල එහි නිවැරදි අනන්‍යතාව සනාථ කරයි. කවද, සිතුවම් පටු මලෙහි කැම පුන්දරත්වය දැනුම සිහිටි පරිසරය සිතා ගනිමින් පුළුල් රැඳී ගත් පුවරුවක් හඳුනා ගැනීම සිතුවමෙහි ඉදිරිපත් කෙරුණු ඇත. මල් කුහුම් අල්ලා පිටින ආකාරය සිහිටි කතුන් විසින් විවිධාකාරයෙන් මල් අල්ලාගෙන සිටින ආකාරයන්ගෙන් එක් ක්‍රමයක් දක්වයි.

PLATE 7 – BANGLES, FINGERS AND A SAPU SPRIG

Rock-Face, Pockets A and B

*A detail of plate 6 showing the right hand holding the sprig consisting of a full-blown sapu flower flanked by two buds. The details of the flower establish its unmistakable identity. The painting has, moreover, brought out in full the delicate beauty of this flower, reminding those who know it of its subtle scent which still seems to fill the air at Sigiriya. The floral bunch provides yet another pose to the manifold ways in which the blooms are held by the different ladies of the Sigiri Court.*







චිත්‍රපට 8. දහතාර බැල්මකින් යුත් කාන්තාව

තර්ජිත පෘෂ්ඨය, ඒ සහ බී ලෙන් පටල

ඉන් කුසට පොළී කර ගත් ඇඳ හා ඇල කර ගත් හිසක් ඇති රන් වන් පැතුරුම් ලීකඩ ඇඳවල හා මුඩෙහි දැක්වෙන රේඛා රැස්වීම්වලට හැරුණු විට ඒ ඇඳ ඇඳවල වලකාත් ඉතරණවල විස්තර විශාලත් වෙනත් කෙසේද අවස්ථාවලට වඩා විවිධත්වයක් ගන්නා බව පෙනී යයි.

PLATE 8 - LADY WITH A WANTON LOOK

Rock-Face, Pockets A and B

*A golden-hued damsel displaying an unusual pose with her head tilted and the eyes fixed towards a point in space. The lines of the eyes and the mouth are most expressive, while the movements of the fingers and the details of her ornaments appear to be more variegated than in all other cases.*







පිළිකය: 9. ඇඟිලි හා මල

පර්වත පෘෂ්ඨය ඒ සහ බි ලෙන් පටල

කෙටිකිසිත් ඇස හෝ කොමල හා සිහින් ඇඟිලි හුදුවලින් සහ මලක් සිඳි ලෙස ඇල්ලා ගෙන පිටම පෙන්වන අත් ඉස්සවිවනි. මේ ඉස්සවු සඳ වන විට එලකසේ නිරූපිත ඉස්සවුවට ම සමාන වුව ද සහ මල් වැඩි ගණනක් දැර පිටත අතින් අතින් මෙය පමණක් වෙයි.

PLATE 9 – FINGERS AND FLOWER

Rock-Face, Pockets A and B

*A hand pose where a maiden tenderly holds a sapu flower with her soft and slender fingers. The pose is very similar to the one illustrated in plate 2, but in this case it is balanced by the other hand bearing more sapu flowers.*







චිත්‍රක 10. අවෘතක් බඳු තෙරු පටක්

පර්වත පෘෂ්ඨය, ඒ සහ බි ලෙන් පටල

පිළි කැරැදිලි රටාවේ විශිෂ්ට ව්‍යාප්ත පෙන්වන කාල වර්ණ යුගලය හේ යටි කපා ගි. පිරුණේ උඩ කොටස මැන දී උරුමයන් ප්‍රදානවත් වීසිත් ව්‍යාප්ත කරනු ලැබී ය. වැටී තුළම අවෘතක් ලෙස උතුරුගත් වීසිදෙන ආකාරය පෙන්වන තදින් වෙරු ඇඳුමක් ඇත ඇද ඇති බව පෙනෙයි. රතු, කොළ හා කහ වර්ණ උත්සාහයට නොගිනිමින් පවතී හා කැපී පෙනෙයි.

PLATE 10 – FAN-LIKE SASH

Rock-Face, Pockets A and B

The lower part of a dark-hued damsel showing the details of her cloth decoration. The upper part was destroyed by vandals in recent times. She seems to wear a tightly draped skirt, the end folds of which fall in a broad fan-like sash spreading out from the waist. The colours of red, green and yellow contrast with regal lustre.







චිත්‍රකය 11. ඉහටිය, අත් හා ප්‍රමාද

පර්වත පාෂාණය, ඒ සහ ඔ ලෙන් පටල

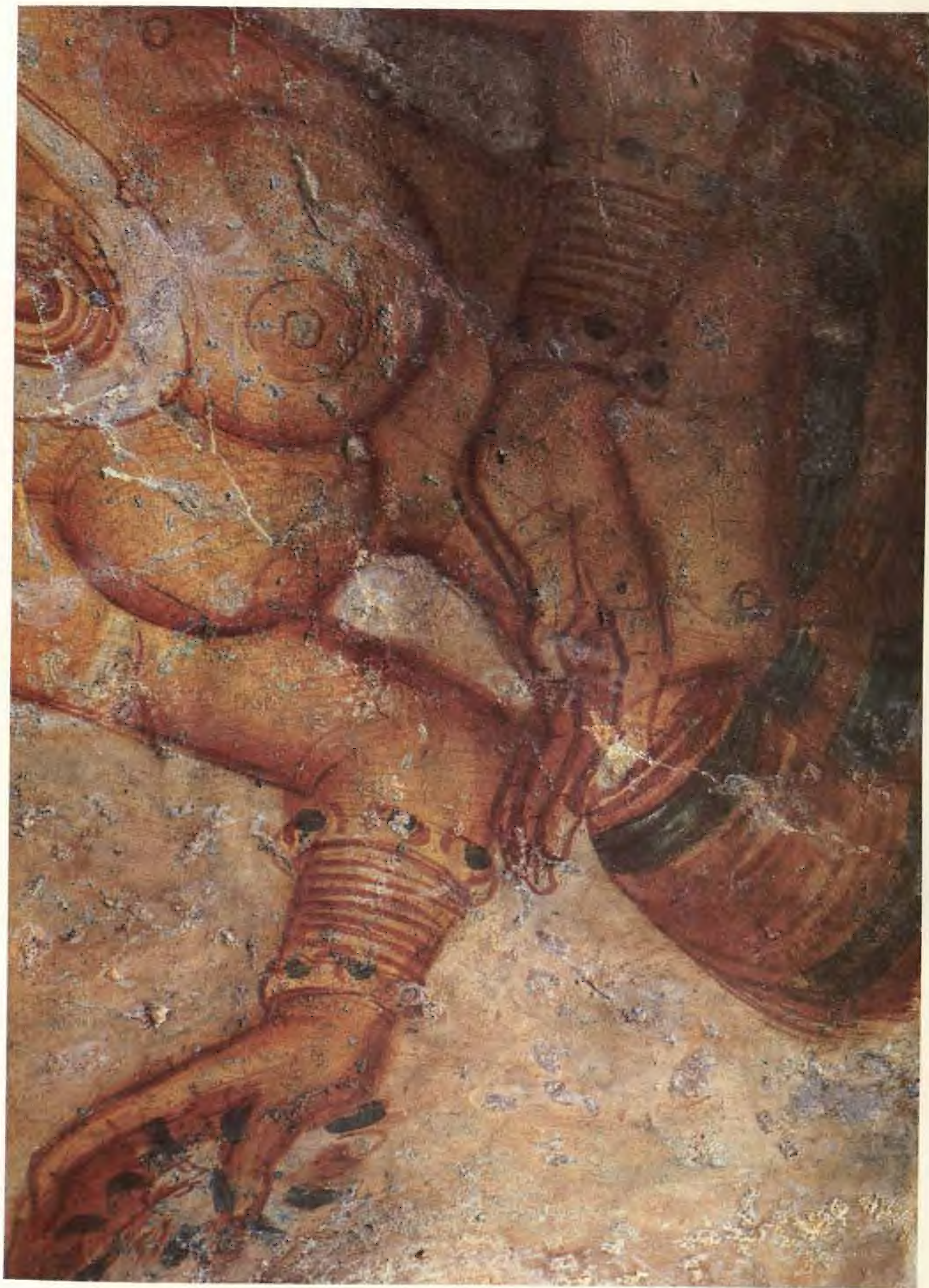
ඇඳුම් පිරුරක් හා විශේෂිත අත් පිහිටුවීමක් සහිතව ඉන්සා ජන්ටින් පැහැති ලලනාවකගේ විස්තරයකි. දකුණු අතෙහි මල් පොකුරක් වෙයි. වැටෙන මල් අල්ලා ගැනීමට මෙන් ඇය උඩට ගැරවූ අත්ලා ගැනීම අතින් අත මදක් උස්සා ගෙන සිටියි. නිපුණ ශිල්පය වන වහා පිටුම් රූපාකාරය දිගේ අඳින ලද කෙලිකුටු රේඛා ලැබීය. ආකෘතියක් සුනම් පර්වතයක් හා පුකුමර මව පිළිබඳ මායාකාරී අදහසක් ඇති කරයි.

PLATE 11 – WAIST, HANDS AND BOSOM

Rock-Face, Pockets A and B

*A detail of a golden-hued lady with a leaning body and with a typical hand posture. The right hand holds a cluster of flowers while the other is slightly raised with the palm turned upwards as if to regulate the fall of flowers. The brush-strokes applied expertly and swiftly along the subtle contour-lines give such gracious form, a pliable volume and an illusion of softness.*







චලනය 12. කැමැත්තේ හිටිනමනක්

සර්වත්ර පෘෂ්ඨය, ඒ සහ බි ලෙන් පටල

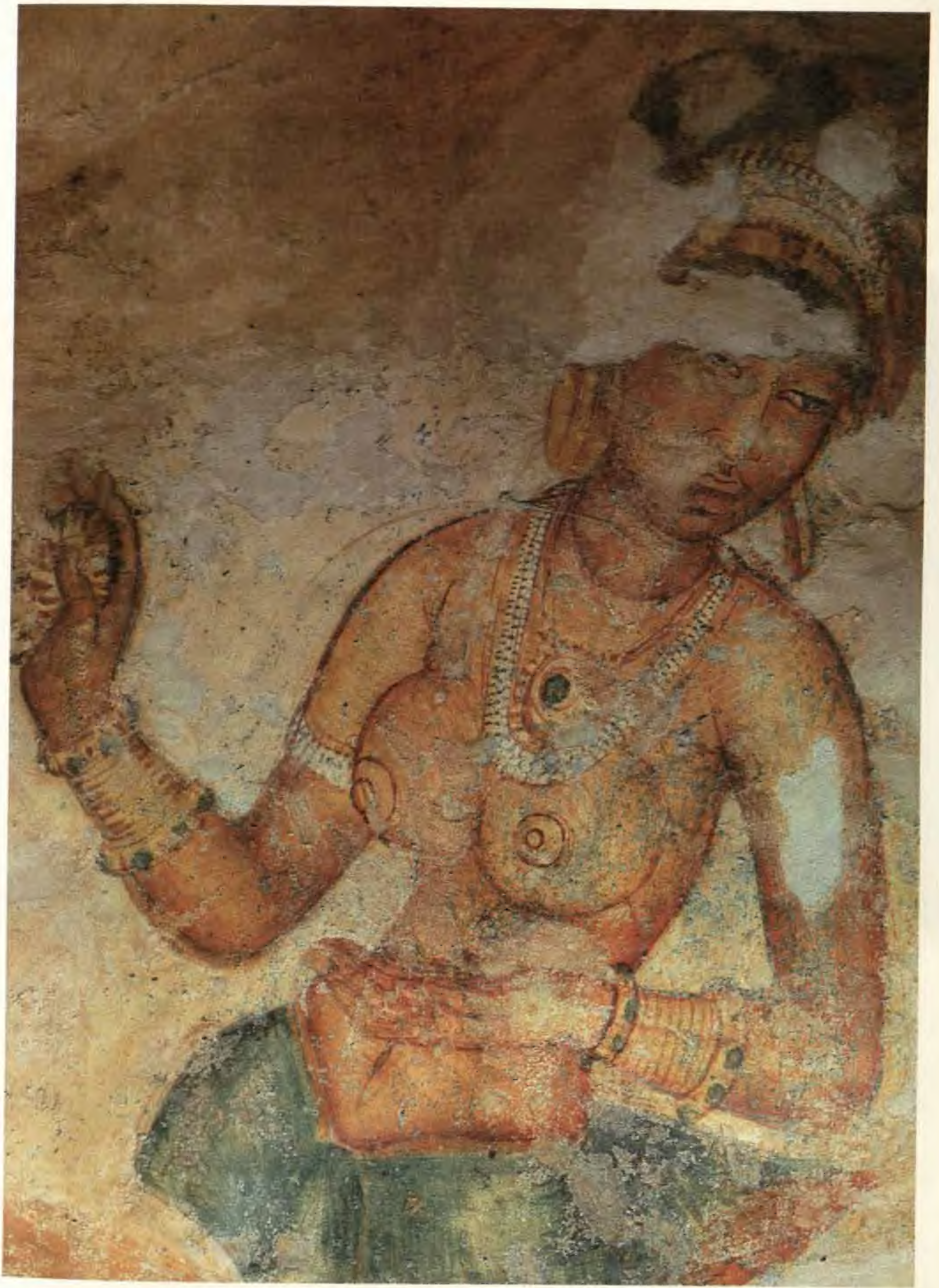
රත්නවත් පැහැති ලලනාව හේ විශේෂිත අත් පිහිටුවීම සහිත විමසිලිමත් බැල්මකි. මනා සැටියෙන් යුත් දේහය ඉදිරිපසට හැර නිසිදි ම පිටුපස බලන රූපයේ රිද්මයානුකූල ඉරියව්වේ අමුතූම සිරිතක් පෙනේ. ඇඳ පැළඳි රත් අඹරණ හමුතු පටවල් පිරිසුන් පියපුරුවල ඇසුර ලැබීමට සරණ වැදී දිගු බාහුවල පෙළියට ඇති පළල් වළලු අතරින් විසින් පළඳිනු ලබන ඒවාම වුවද විශේෂයෙන් වර්ණ ගැන්වීම හේතු කොට ගෙන මෙහි අමුතූ ම ජවලනයක් ප්‍රදර්ශනය කරයි. ලලනාව විනිවිද පෙනෙන්නා වූත් මනා නිමාවකින් හෙබියා වූත් වෙහිලියන් ඇඳ සිටියි. මල් හා ගසා පසුවලින් මුහුලය අලංකාර වී තිබේ. විත්‍ය ශිල්පියා හේ මුල් සවු පටහනේ රේඛා කිහිපයක් සාක්ෂාත් හේ දකුණු උරහිසටත් වම් අත හුදුරුකින් වෙයි.

PLATE 12 – OBLIQUE LOOK

Rock-Face, Pockets A and B

*The questioning glance of the golden-hued damsel, with characteristic hand positions. The subtle swing of the figure looking back, with the shapely body still turned to the fore adding unusual charm to this rhythmic pose. Her jewellery and pearls compete to fall over the bosom of perfect form. The broad sets of wristlets lining the long arms are the same as those worn by others, but here display an unusual glow due to the expert touches of colour. The lady wears a transparent and fine-textured bodice and head-ornaments made of leaves and flowers. A few lines, representing the primary sketch of the artist, can be seen above her right shoulder and near her left arm.*







චලනය 13. සිතුවිල්ලෙහි නිමග්න වූ කාන්තාව

පර්වත පෘෂ්ඨය, ඒ සහ බි ලෙන් පටල

දකුණු අතින් මල් පොකුරක් ගෙන සාමාන්‍ය පිළිවෙලට වම් අත සිරුර ඉදිරි පසින් තබා ගෙන ඉන්නා වූ සෘජු සිහින් සිරුරැති ලලභාවකි. ඇගේ මුහුණ සරසන මල්වැල් දෙ උර උඩින් වැටී උරහිස් පලඳකාවක් ලෙස උරහිස් වසාගෙන සිටී. ලොදු මතුපෙති ඇඳි කනපට වීතිවැද පෙනෙන රතු කටුකය තුළින් දිස්වේ. වම් උකුණ ලිහිල් විහිදෙන පළල් කෙරුපටක් සහිත තනි පාට පටිකය ඇඳුම් ඉහටියෙන් කොටසක් වසාලයි.

PLATE 13 – THOUGHTFUL ONE

Rock-Face, Pockets A and B

*A slender lady with slender stature holding a cluster of flowers in her right hand, while the left is stretched across her body in the usual manner. The flowers ornamenting her hair fall over both shoulders covering them like epaulettes. The breast-band worn around the bosom is seen through the diaphanous red blouse. A monochromed skirt covers a part of the waist, with a broad sash flying off the left hip.*







චිත්‍රකය 14. මල් හා භාරි දේහය

පර්වත පෘෂ්ඨය, ඒ සහ බි ලෙන් පටල

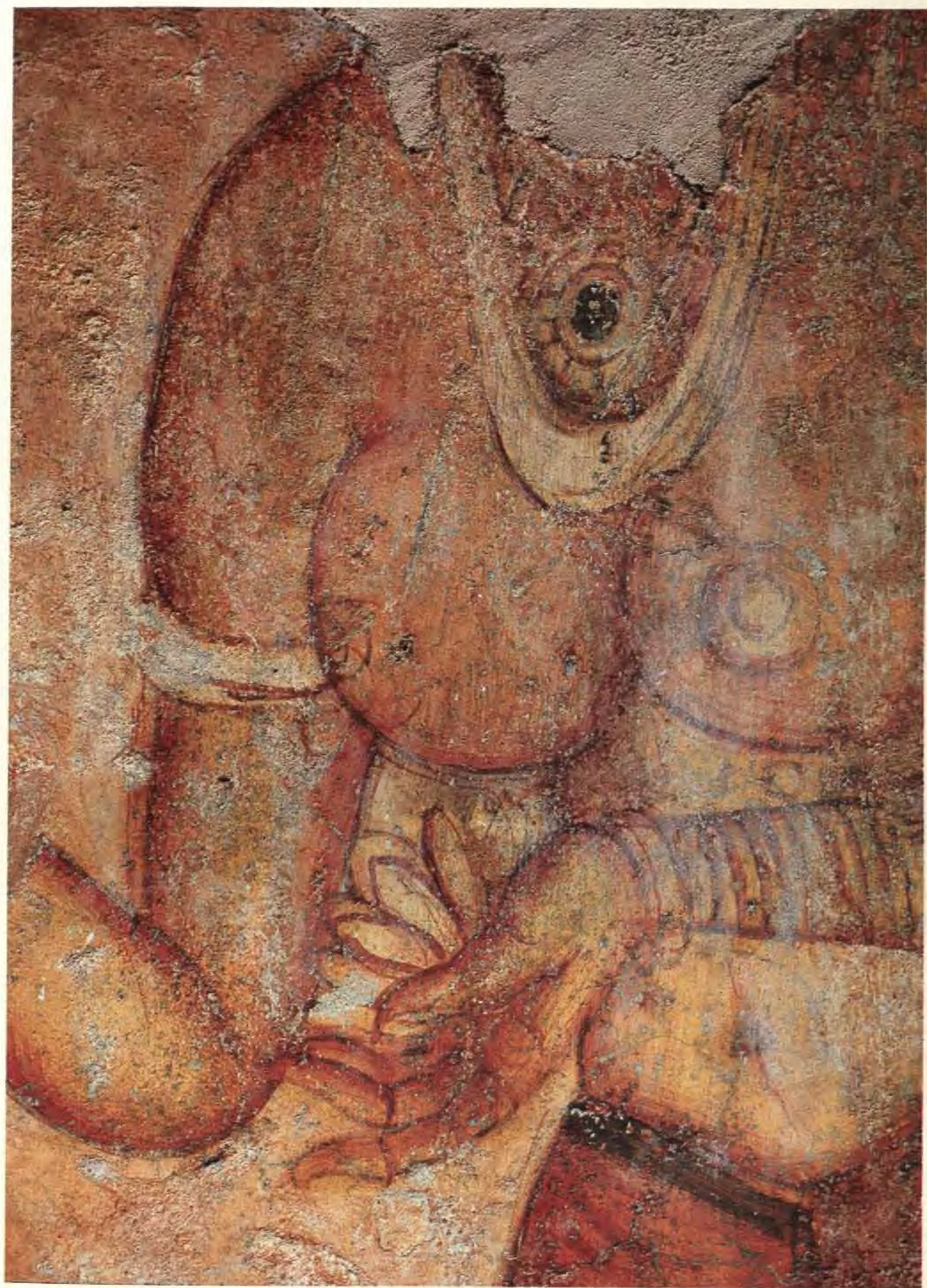
රන් වන් පැහැති භාරි දේහයේ විශාල වටකුරු පෘෂ්ඨවරක් උත්තම සහයුද්වත් විනිවිද පෙනෙන ඇඳුම් කුලීන් දිස් වේ. වම් අත්ලෙහි සිටුවූ සුළු මලක් පරිඳවමෙන් රඳවා ගෙන තිබේ. විශාල ප්‍රමාණයේ මැණිකක් මැදට ඇල්ලූ ලොකු හා බර කැලීය ගෙල, ලොහය, හා දැඩිව සරසන පැහැල්ලු මුතුමැල් පොට්ටල් සමග සැසඳෙයි. මේවායේ සංයුතියෙන් නිමැවෙන සරල උනෙන් විශිෂ්ට සංකලනය භාරි දේහයේ සුන්දරත්වය හා පරිණත සම්පත්තිය දියුණු කිරීමක් කරයි.

PLATE 14 – FLOWERS AND FEMALE FORM

Rock-Face, Pockets A and B

*The golden-hued body has large round breasts and prominent nipples that show through the diaphanous cover. The left hand holds gently a delicate sapu flower in the palm. The large and heavy thali sporting an outsized central gem contrast with the soft strings of pearls decorating the neck, chest and the arms. These together constitute a simple and yet grand combination that enhances the beauty and richness of the feminine form.*







චිත්‍රය 15. දීපතිමත් ඇස් හා ඵලවුණ ඇස් බැම්ම

පර්වත පෂ්ඨය, ඒ සහ බි ඇගේ පටල

දුර්දාක්‍ෂ ප්‍රදාලයක් විසින් කරන ලද විනාශයට ගොදුරු නො වූ සිතුවම්වලින් එකකි. මඳක් ඉහල වූ මුහුණක් හා සිහින් පෙති වැනි දිගු හිල් දස් ඇති සුළු මලක් එහි නටයෙන් කොමල ඇඟ අල්ලාගෙන සිටින රූපය අතට දෙස බලාගත් ඇඟ දක්නට ලැබේ. එයට ඇති ඇස් බැම්ම වැඩිමනක් වැඩි ආධාරයක් එළිබිඹු කළ ද පෙනුම හැක්කේ හා උදාර බවෙන් අනුකූල පවතියි. හඳ වර්ණලේපයක් දෙසට වටා ගැල්වීමෙන් එහි සිසුමැලි රූපාකාරය දර්ශනයට නොමුහුරු කීබේ. ආලෝකය හා ජීවය ඇතිවත් මෙන් රූපය පර්වත පටලයේ ඇති කොතෙක් මෙසේ ජීවලයක් වෙයි.

PLATE 15 – GLOWING EYES AND RAISED BROWS

Rock-Face, Pockets A and B

*One of the paintings that escaped the recent despoilation by vandals. The figure with a slightly tilted face and with long and lotus-petalled green eyes is seen gazing into space, elegantly holding a sapu flower by its stalk. The raised eyebrows reflect a rather exaggerated upper lid but the expression is still calm and dignified. The soft contours of the body have been visually picked up by the application of a dark colour around the form. The figure thus glows, as if with inner light and life, in a remote corner of the rock pocket.*







ඵලකය 16. ඇත බැල්මක්

පර්වත පෘෂ්ඨය, ඊ සහ බ් ලෙන් පටල

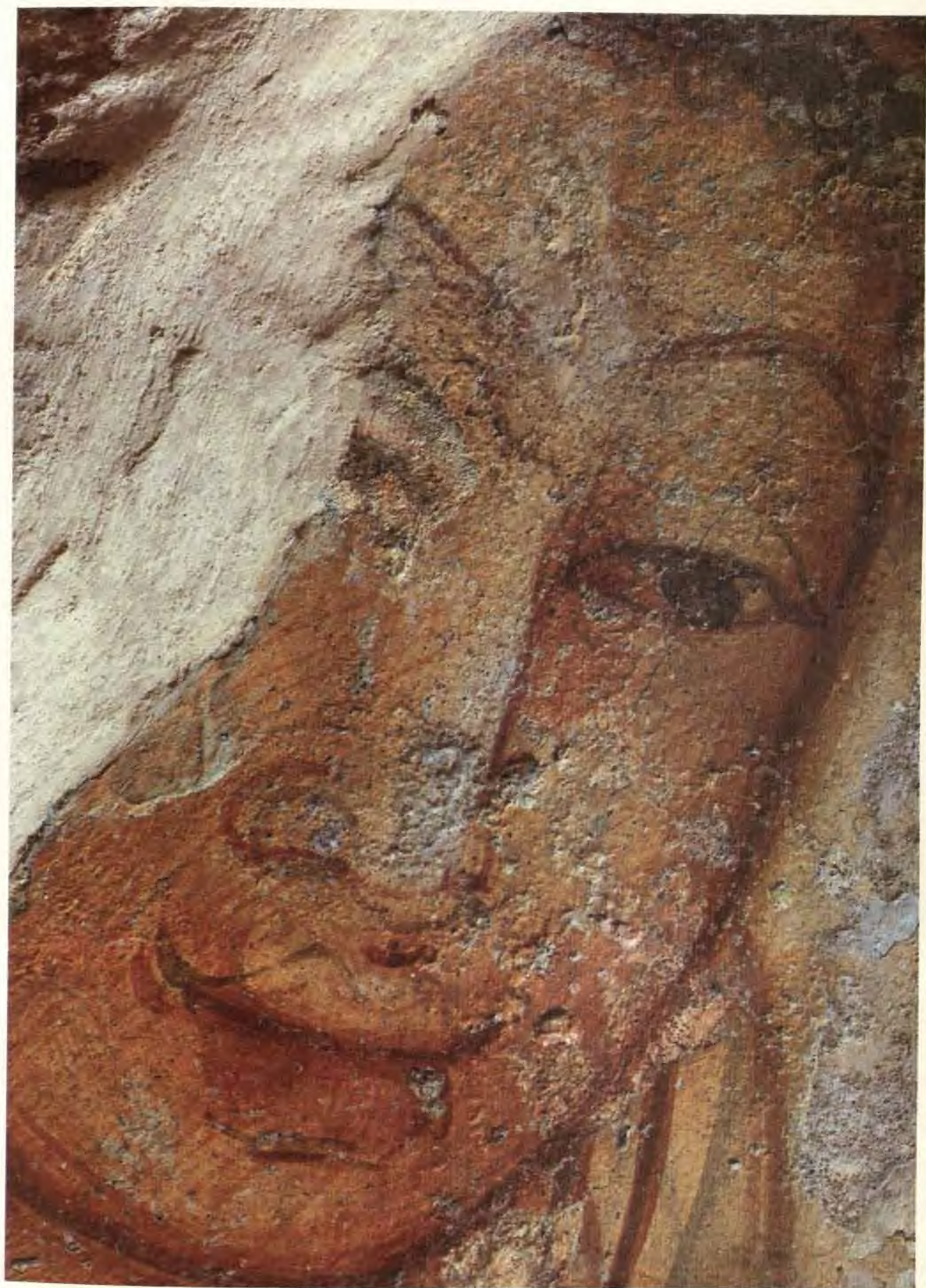
ආවේණික සම්පාදන ලක්ෂණ ගෙන ඇර දක්වන රන් වන් පැහැයෙන් ගෙඩි ලලනාවක ගේ අභිරුකාර මුහුණ, දිගු හා උස් ඇතුය, පිටුම් පෙළි බඳ දක් ඉහලට නැමුණු දෙතොල් එම යුගයේ ශිල්පීන් ලබා තුබුණු අති විශිෂට නෛපුණය ප්‍රකාශ කැරෙන අත්දැකීන් නිම කරනු ලැබ ඇත

PLATE 16 – DISTANT LOOK

Rock-Face, Pockets A and B

The face of a golden-hued lady displaying characteristic classical features. The oval face, with long and highbridged nose, eyes like lotus petals and curved-up lips is executed in a masterly manner which speaks of the high excellence achieved by the artists of that age.







චලිතය 17. තලතුණ කාන්තාව

පර්වත පෘෂ්ඨය, ඊ සහ ඩී ලෙන් පටල

වැඩිහිටි කාන්තාවක හේ නිකෙත දෘශ්‍ය දර්ශනයකි. ශරීරය සම්පූර්ණයෙන්ම විනාශ වී තිබේ. ලොකුටට සිටින සේ සේද පටියකින් ගැට ගසා කොණ්ඩය සකස් කර ඇත. මුහුණේ අභපපත නිමැවුම සැඟ පෙනෙන ලෙස සම්බර වීමට සේදුවන ආකාරයේ කවුන්සන් ඇසුරු සිටියි. සිහිරියේ පර්වත කාන්තාවක් අතර වැදවනම ස්ථිත මේ රූපය පිළිබිඹු කරයි. ඇගේ කර්කෂ හා පරිණත පෙනුම ඇට දෙවි රජුගේ අත්පාලයාගේ පරිපාලිකාව ලෙස සෙවිය නිර්මාණ සුදුසුකම් පෙන්වයි.

PLATE 17 – MATURE LADY

Rock-Face, Pockets A and B

*The head of an aged lady in profile. The body is completely destroyed. The coiffure is arranged in a large bun tied with a ribbon. She wears a giant earring which balances the composition of the facial features in a striking manner. The figure represents the eldest among the maidens at Sigiriya. Her serious and mature look qualifies her to function as the duenna in the harem of the god-king.*







චලනය 18. ඇඟිලි හා මල්

පර්වත පෘෂ්ඨය, ඒ සහ බ් ලෙන් පටල

සීගිරියේ දක්නට ඇති තවත් මල් අතට ගත්තා ආකාරයකි. දහ වැටුණු සේද පටියකින් එයට බැඳීම. ලද මල් තොතුරක් ගෙන පිටින අත පමණක් දෙවැනි 17 වන චිත්‍ර චලනයේ විස්තරයකි. තලකුණා කාන්තාවගේ මුහුණේ දරනු ලබන පෙනුම මෙන් ම ඇඟිලිත් දරනු ලබයි.

PLATE 18 – FINGERS AND FLOWERS

Rock-Face, Pockets A and B

*Another way of holding flowers at Sigiriya. A detail of plate 17, showing only the hand holding a cluster of flowers tied together with a curling ribbon. The fingers are as stiff as the expression on the face of the grand lady.*







චිත්‍රකය 19. රන් වන් පැහැයෙන් යුත් පව්‍ය

පර්වත පෘෂ්ඨය, ඊ සහ ඩී ලෙන් පටල

4 වන චිත්‍ර චිත්‍රකයේ ගනු වූ කැටවරුන් යොවුණු හේ මේ සහකාරිය 24 වන චිත්‍ර චිත්‍රකයේ විශ්වර කුමරු ලබන සිහිරි දෙව් රජු හේ දියණිය හා උපලවණ්ණ හේ සොහොටුරිය වන බෝවි රජ කුමරිය මුරුතිමත් කළ පිළිවිලුවක් විය හැකි ය දකුණු අතින් මල් පොතුරක් ගෙන සිටින ඇය සහල සිටින අමුත්තන්ට දිය ඉසිම සඳහා ලක්ෂණ මල් අතුරෙන් සිත් ගන්නා ම මල් තෝරා ගැනීමට අතින් අනෙක් ඇසිලි එක්කරා ලැබිය යුතුයැයි දක්වයි.

#### PLATE. 19 – GOLD-LIKE SKIN

##### Rock-Face, Pockets A and B

*This golden-skinned companion of the dark-hued maiden in plate 4 may have been an idealised image of the royal princess Bodhi, the sister of Uppalavanna and the daughter of the god-king of Sigiriya as described in plate 24. Holding a cluster of flowers in her right hand, the damsel delicately raises the fingers of the other as if to select the choicest of all beautiful flowers to spray the visitors below.*







චලකය 20. ස්වාමීද්ව හා සේවිකාව

පර්වත පෘෂ්ඨය, ඒ සහ බි ලෙන් පටල

සිහිරි බිතුසිතුවම් අතර ඉතාමත් වමන්සාර යුගල සාක්ෂා දැක්වීමත් එකක් මෙය විය හැකි ය. විශේෂයෙන් මේ යුගල සිතුවම් කලා රසිකයන් සහ පොදු භාරකෘත්තන් සහ දෙපසකයෝ ම අවධානය යොමු කරවා ගෙන ඇත. රන්වන් පැහැති ලලනා දැවය රතු ලපුල් මලක් දැක්මට පමුදුවමින් සිටින අවස්ථාව පරිපූර්ණ ලෙස පෙනුමකින් දක්වේ. විත්තාකර්ෂණීය බැල්ම, හඳුරුවා ගත් දෙ සොල, කඩා හැලෙන උරහිත්, උන්නත පායෝධර හා ලලා බඳු බාහු යුගල සහ මෙයින් ඇගේ ඉරියව්ව නිමාවෙයි. ටම්මිල්ලය හා රන් ආභරණ, ඇඳුම් හා ලංග රවතාව ඇගේ සෝමලක්ෂ්මිය හා ප්‍රියාකරතාවය පැහැය සිටී. අභිමාන සිහිරි සැරඹූ රසිකයන් විසින් උත්කර්ෂයෙන් වර්ණනා කරනු ලැබුවත් අතර ඇය එක් පැහැත්තියක වන්නට ඇත. මල් බඳුනක් ගෙන ඇය පසුපස ගමන් ගන්නා මෙහෙකාරිය ලජ්ජාශීලී ලෙස බිමට යොමු කර ගෙන ඇතිව සිටියි. ඇගේ දැවය ද නිපුණ ශිල්පියකු ගේ කෘතියකට විශේෂිත කෙතරම්ක සිසුම් පෞන්දර්යයක් ප්‍රදර්ශනය කරයි. කොණ්ඩ ව්‍යුහයාවකට සහස් වු ඇගේ මුහුණ මිනිසාට එම වු මතුටයකින් සුළු හැක්වේ. ඇගේ වර්ණවත් කනටට බැබළෙන විහිවිද සහ කාළුකය හුදින් දිස්වෙයි.

PLATE 20 – MISTRESS AND MAID

Rock-Face, Pockets A and B

Perhaps one of the most beautiful pairs of ladies among the Sigiriya murals. This pair in particular has attracted the attention of both the connoisseur and the average visitor. The golden figure is shown in perfect profile in the act of opening the petals of a red lily using both hands. She holds her pose with a seductive glance, turned-up lips, drooping shoulders, prominent breasts and with creeper-like arms. Her coiffure and jewellery, her clothes and make-up, are but comely features unsurpassed by her grace and beauty. She must have been among those so vividly described by the visitors to the rock in ancient times. The maid following her is carrying a tray of flowers, glancing down in a modest manner. But her figure also displays intrinsic aesthetic finess, typical of the work of a master. Her hair is arranged in bun-like fashion, topped by a jewelled tiara. Her colourful breast-band shines brightly through the diaphanous blouse.







චිත්‍රකය 21. අත් ඉරියව්ව ප්‍රතිසිද්ධිමාණය කිරීම

පර්වත පාෂාණය, ඒ සහ බි මලක් පටල

අත පිහිට වූ ඉරියව්ව නිවැරදි කළ හැටි පෙන්වන 20 වන චිත්‍ර චලනයේ විස්තර විභාගයකි. උපරිස් මට්ටමට සීමා කළ මල් වට්ටිය අල්ලා ගෙන සිටින අත හා ගැලපෙන පරිදි වඩා හොඳ සමබර බවක් එක් වනු ජවනාවට ආරෝපණය කිරීම සඳහා එක් ශිල්පියා මුලින් අත පිහිට වූ ඉරියව්ව පසුව සංශෝධනය කළ බවක් පෙනේ. එසේ වුවද, ඇතිවූ අතින් කරන ලද මෙම වෙනස නිසා අතවල රේඛා මධ්‍යස්ථව වනු ශිල්පියා වෙනම ගෙන යොමු කළ මුල් සැලැස්ම හෝ පෙනෙන බැවින් ඒ මත තනපට සහ රතු හැඩවය ඇද ඇත.

PLATE 21 – CORRECTION OF HAND-POSE

Rock-Face, Pockets A and B

A detail of plate 20 showing a correction of the hand-pose. The artist seems to have changed the hand-pose, to achieve a better balance in composition with the other that is holding the flower tray at shoulder level. However, in making this instant change he had made no attempt to remove the rejected lines and instead painted the breast-band and the red blouse over the trace of the old sketch, which in any event, cannot be seen from a distance.







පිටුව 22. ඇඟිලි සහ මල්

සර්වත් සාමාන්‍ය, ඒ සහ බි ලෙන් පටල

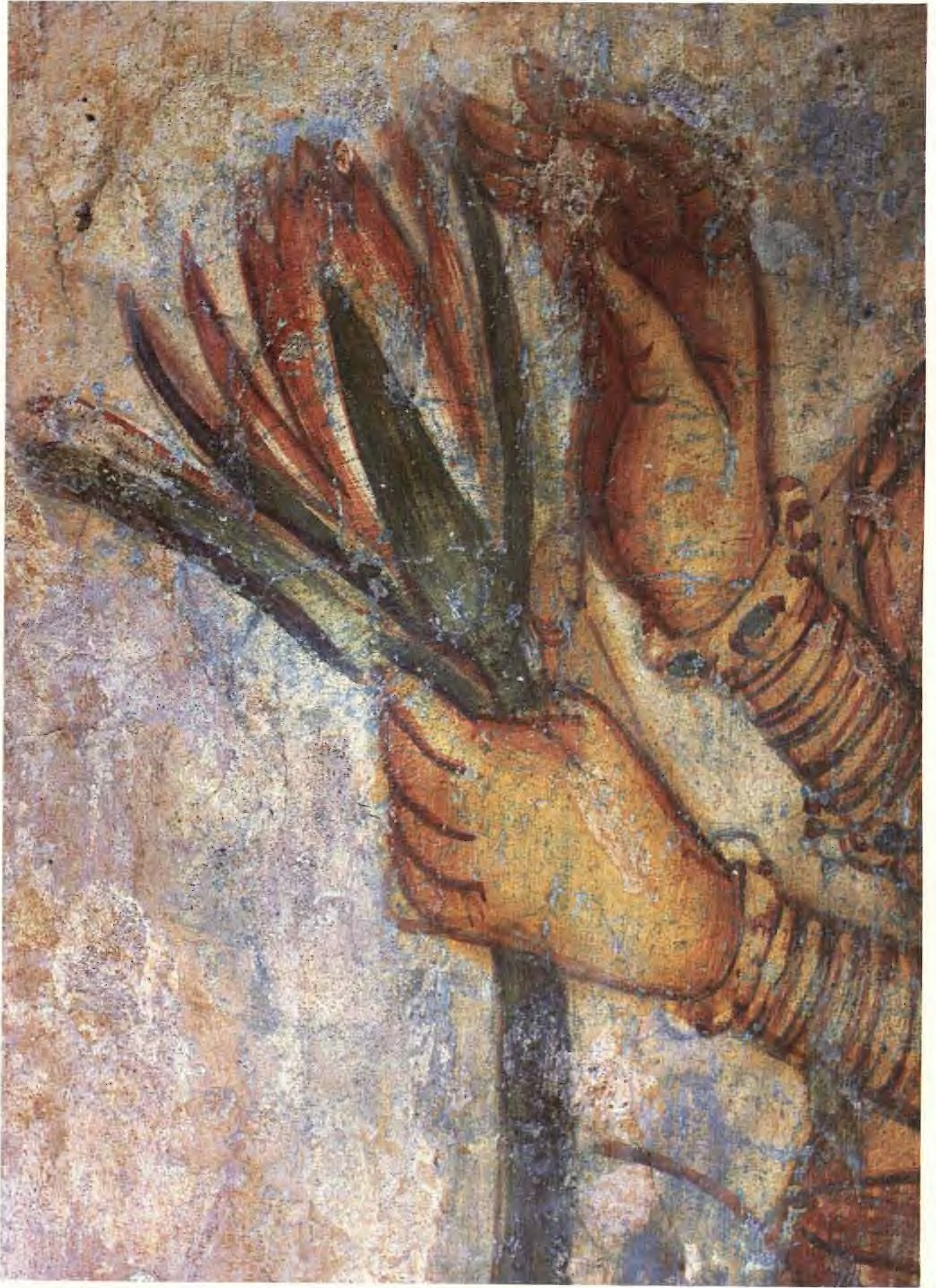
වමතින් ගත් මානෙල් මල අතින් අතින් පුළුල් කරවනු ලැබීමේ අවස්ථාව පෙන්වන 20 වන පිටුව පිටුවේ විස්තරයක් සිතුවම් ලැංකා රිසු රවතාවක් මතු කොට, වර්ණ ලක්ෂණ සහිත පළල් තෙලිතුඩු රේඛා සම්පාදන ශිල්පී ක්‍රමයක් කෙරෙහි සාක්ෂි වශයෙන් බවට එය ලීමේ පළපුරුද්ද නිර්මාණයක් සිතියම නංවයි.

PLATE 22 – FINGERS AND FLOWERS

Rock-Face, Pockets A and B

A detail of plate 20 showing a lily held in the left hand while it is being opened with the other. Apart from the beautiful composition, the broad brush-strokes infused with tonal quality suggest the creation of a skilled hand used to weaving classical techniques into an aesthetic fabric.







චුරිකය 23. පා උස්සා සිටින කාන්තාව

ඇතුළත වියන් කලය - අංක 7 ලෙන

දණහිස යුග්මය දෙපා කණහෙන මුළු සිරුරම ප්‍රදර්ශනය වන අයුරින් පාවෙන ඉරියව්වකින් ගුවන් ගැබෙහි සිටින උලුනාවක් දක්වන කෙඳිත් ආරක්ෂා වී තිබෙන චිත්‍රයකි. හැඩවැඩ දෙහය ප්‍රදර්ශනය කරන සිහින් ඉතවයට ප්‍රතිවිරුද්ධ ජින පයෙබර පස් වන සියවසේ සිහිරි සිඟුවම් ගුහරක් හෝ පමිනාවක් විසූ කෙලිය අදත් ප්‍රසාරවය කරයි. එ සේ වුව ද ගර්භවයවවල විශේෂයෙන් අත්වල පර්මාණ දැරණි පමිප්‍රදය පර්මාණවයට පත් වෙමින් පවතින ලක්ෂණ පෙන්වයි. පසු කලක එකතු වූ ප්‍රසියානු හිල් වර්ණය සහිත වූ වර්ණ සංයෝජනය මුල් යුගයේ වර්ණ සංයෝජනයට අනුරූප වෙයි.

#### PLATE 23 - LADY WITH RAISED FEET

Inner Ceiling - Cave No. 7

*The best preserved painting of an airbound maiden displaying almost the whole body, with the legs bent at the knees, in the pose of flying. The shapely body displays full breasts in contrast to the slender waist, a style that still echoes the classical idiom of the Sigiriya masters of the fifth century. However, the proportions of the limbs and especially the arms, show the waning features of the older tradition. The colour scheme conforms to that of the earlier period, with the addition of Prussian blue.*







පිලික 24. පියාමින අස්සරාව

ඇතුළත වියත් පලය - අංක 7 ලෙන

ශරීරයේ රූපාකෘතිය, අත් පිහිටුවීම්, වර්ණ සංයෝජනය, ආදී ලක්ෂණවලින් පස්වන සියවසේ පිඤ්චම් හා අනුෂ්ඨානාදීන්ගේ දර්ශන පියාමින අස්සරාවකි. කෙටි යටි කප ඇඳීමේ සමකාලීන ආදර්ශන හමුවේ දුර්ලභ අවස්ථාවක් පෙන්වුණි.

PLATE 24 – FLYING NYMPH

Inner Ceiling – Cave No. 7

*A flying nymph who bears a great similarity to the fifth century paintings on the rock in the formulation of the body contours, the hand positions and in the colour scheme. The figure records a rare phenomenon in the mode of the dress, in displaying a short lower garment.*







ඵලකය 25. නීල වර්ණ අප්සරාවෝ

ඇතුළත වියත් තලය – අංක 7 ලෙන

ඉරි වැටුණ ඇඳුමක් ඇඳ සිටින අප්සරාවක ගේ යටිකයේ කොටස් පෙන්වන සලකුණු මෙහි වෙයි. මේ සිතුවමේ ඇති පැහැදිලි ලක්ෂණය නම් පැරණි පෘෂ්ඨයේ චිත්‍ර පත්තියේ යොදා ගනු නොලැබූ ප්‍රසිද්ධ නීල් වර්ණය යි.

PLATE 25 – CELESTIALS IN BLUE

Inner Ceiling – Cave No. 7

*Some traces of celestial women showing lower limbs covered in a striped skirt. The most significant feature in this painting is the presence of a dark Prussian blue pigment, which colour is not used in the main series on the face of the rock.*







චිත්‍රකය 26. පියාඹන අප්සරාව

ඇතුළත වියත් තලය - අංක 7 ලෙන

පියාඹන ඉරියව්වකින් අතක් ගැබේ පිටින් එක් කාන්තාවක් නිරූපණය කිරීමකි. පර්වත පෘෂ්ඨයේ ඉහළ විභවල දක්නට ඇති යම් කය ගර්භවයට ගේ ද මෙහි දක්නට ලැබේ.

PLATE 26 - FLYING NYMPH

Inner Ceiling - Cave No. 7

*One of the women shown in the attitude of flying in space. Unlike the paintings on the upper rock face, this figure shows traces of the lower limbs as well.*







චලනය 27. යුවතිය හා මල්

ඇතුළත වානේ තලය - අංක 7 ලෙන

ඉහළ පර්වත කණ්ඩායමේ සිතුවම්කරු තරමක් දුරට සමාන උනෙක් රූපපිටිය ගුණයෙන් හිත වූ මලක් ගසින් ගෙන සිටින කාන්තාවක රූප දැක්වෙයි. මේවා පසුවැනි සියවසට අයත් සම්භාව්‍ය චිත්‍රවලට වඩා සිය වසක් හෝ දෙකක් පසුව නිම වූ බව පෙනේ.

PLATE 27 - DAMSEL AND FLOWERS

Inner Ceiling - Cave No. 7

*The outline drawing of a lady holding a flower which is somewhat similar to a painting on the upper rock face but of poorer technique. This series was apparently executed one or two hundred years later than the fifth century masterpieces.*







චලිතය 28. දෙවියෙක්

ඇතුළත වියත් තලය – ආසන ගුහාව

දෙවියකු හෝ දිව ගැනි රූපයකි. සත්තමින් දක්නට ඇති වර්ණ සහිත වූ සිතුවමේ වැටිසන පමණක් ඉතිරිව තිබේ. පර්වතයේ ඉහළ කිත්ති පටලයේ ඇති බිතුසිතුවම් පත්තියට වඩා පසුකාලීන බවක් පෙනවන මේ සිතුවම ඉහළම බදුම් නට්ටුවට අයත් වෙයි. සහ කොල් පෙතිවලින් හා පැතුරුණු හස රැල්ලෙන් සමන්විත අණ්ඩාකාර මුහුණ දෙළොත් වන සියවසේ පොළොන්නරුවේ ඩිවංස පිළිමගෙඩි සිතුවම්වලට සමාන බවක් දක්වයි.

PLATE 28 – DIVINITY

Inner Ceiling – Asanagaha

*A figure probably of a divinity. Only the outline of the painting remains, with slight traces of colour. The painting belongs to the uppermost layer of plaster, indicating a later date than that of the series in the mural pocket up on the rock. The oval face with thick lips and a broad smile is reminiscent of the paintings of the twelfth century in the Tivanka image-house at Polonnaruva.*







චලනය 29. වියළි කලාපීය උපවනයක්

ඇතුළත වියත් තලය – ආසන ගුහාව

විවිධ ශාකයන්ගෙන් සමන්විත වූ උපවනයක් පිළිබිඹු කැරෙන දර්ශනයක කොටසකි. විත්තාකර්ශනීය උපවනයක් නිම වී රතු පසු තලයක් ඉදිරියේ දෙලොවමින් පවත්නා හරිත වර්ණ අතුපතරින් බර වූ විහිදී ගිය ශාක දත්තට ලැබේ.

PLATE 29 – A TROPICAL GROVE

Inner Ceiling – Asanaguha

*A part of a scene depicting a grove consisting of various trees. The outspread branches full of green foliage are seen fluttering against the red background, in a fascinating design.*







චිත්‍රකය 30. මල් සහ අතුපතර

ඇතුළත වියත් තලය - අංක 7 ලෙන

ලෙනේ වියත් තලය වසා සිටින විශාල චිත්‍ර රචනාවක් කැනෙන අතුපතරෙක විස්තර විෂයයකි. සිතුවමේ දක්නට ඇත්තේ කවු සටහන පමණ ය. අතුපතර වූ විටත් කිරීමේ දී කිදුමක් හෙලිතැව් හැසිරවීම පිළිබඳ යම් යම් ලක්ෂණ මෙයින් පෙන්වුම් කැරේ.

PLATE 30 - FLOWERS AND FOLIAGE

Inner Ceiling - Cave No. 7

*A detail of the foliage forming part of a large composition covering the ceiling of the cave. Only the outline of the painting remains, and it furnishes some details of free-hand work in sketching foliage.*







චිත්‍රකය 31. මල් සහ අතුපතර  
අතුපතර වියත් සලක - අංක 7 ලෙන  
කිසිදු කෙලිකුටි කැපීමෙන් නිමැවුණු සර්ව වලකයන් පෙන්වන අතුපතර කිරුරකින් වැටෙනකින්  
දක්වයි.

PLATE 31 - FLOWERS AND FOLIAGE  
Inner Ceiling - Cave No. 7  
*A depiction of foliage in outline, showing lively movements created by free-hand brush-strokes.*







ඵලකය 32. පට්ටිකා, වතුරඟු හා අණ්ඩාකාර සැරසිලි සංලක්ෂණ

ඇතුළත වියත් තලය – නයිපෙණ ගුහාව

කෛලීගත නිමිගල මන්ත රැනත් සහිත පට්ටිකා දෙත් වියත් තලයේ ප්‍රධාන සැරසිලි සංලක්ෂණ සැලැස්ම වෙයි. වලසත් හා වරල් පිළිබිඹු සැරෙන විචිතුරු ලියවිල් රටා අතර රූපක ආකෘති දක්නට ඇත්තේ ඉතාමත් අල්පවිධය. මේ අලංකාරණ පට්ටිකාවේ දෙපැත්තේ වාරි රටාව මුතු දෙපෙළියක් අතර රූපිත ලද තිල් හා රතු මැණික් ඇල්ලු රත් පටියක් සේ පාව සල දිගින් දිගට නො සැඟි පටියක වතුරඟුකාර හා අණ්ඩාකාර ආකෘතියකින් යුක්ත වෙයි.

PLATE 32 – DECORATIVE MOTIFS, BANDS, SQUARES AND OVALS

Inner Ceiling – Cobrahood Cave

*Bands containing a series of stylised dolphins form a major decorative motif in the design of the ceiling at the cave. Figurative forms, however, are barely discernible among the exuberant scroll-work which represents the tails and fins. The border motif on either side of this band consists of a continuous row of squares and ovals, painted in the form of a gold band set with green and red gems, sandwiched between two rows of pearls.*







චලනය 33. පට්ටිකා, දිගමන්ති හැඩය මෝස්තර හා වලකාකාර ආකෘති

ඇතුළත වියත් තලය - කඩපොණ ගුහාව

32 වන චිත්‍ර චලනයේ දක්නට ලැබුණු සැරසිලි සංලක්ෂණයේ ම කොටසකි. මුල් දර්ශනයේ දක්නට ලැබුණු ගුලාකරණ පට්ටිකාවට වඩා පුළුල් වූ මේ ගුලාකරණ පට්ටිකාවට දිග පුළුල්යත් ලෙස පෙහෙළා ඇතත් පිහිතන තෝ කැපී නම් ස්වකීය වළපත් හා වරල්වලින් තීර්මාණය වූ ලියවැලකින් යුත් නිමැනල මත්යා රැහැනට සමාන සැලැස්මක් ඇත. මෙහි වැටියේ මුතු දෙපොළක් අතර රුවන ලද මැණික් ඵලවු දිගමන්ති හා අභේධාකාර මෝස්තර සහිත රවාවන් ඇතුළත් වෙයි.

PLATE 33 - BANDS, DIAMOND PATTERNS AND OVALS

Inner Ceiling - Cobrahood Cave

*A section of the same design as seen in plate 32. The band, broader than in the previous case, contains a similar design consisting of a series of dolphins swimming in what looks like a whirlpool or scroll work formed by their own exuberant tails and fins. The border motif in this case consists of a series of bands of gem-studded diamond-and-oval designs set between two rows of pearls.*







එලක 34. මුද්දාව

ඇතුළත වියත් කලය — කඩතෙන්න ගුහාව

[illegible]

PLATE 34 – MEDALLION

Inner Ceiling - Cobrabad Cave

*A section of the scroll-painting on the ceiling of the cave. The medallion is bordered by a gold band set with diamond-and-oval shaped gems in green and red. The space within the medallion is filled with dolphins with stylised tails spreading like exuberant scroll work or a whirling current. The composition gives the impression of a pond with a rich cluster of sea weeds or a pond enlivened by the gush of water created by sporting aquatic animals.*







චලනය 35. චක්‍රය තුළ සිටින ගෝලීය රූපයේ ස්වරූපය

ඇතුළත වාතය - කොහොට් ගුහාව

අලංකාර පට්ටිකාව දිගින් දිගටම හා වක්‍රයෙන් ඇතුළත් කරමින් සැලකිය යුතු වක්‍රයකින් එක් එක් වක්‍රයකින් ඉඩ ඉවත් කරමින් පෙරළී පෙරළී යන ස්වරූපයේ ස්වරූපයක් හා විවිධ ලිපිවලින් බඳුනු සුළු කාමරයක් වලට පත්වී ඇත. සැලකිය යුතු වක්‍රයක් සහිතව පැවතීම සිදුවීමේදී මේ ස්වරූපයේ විශේෂ ලක්ෂණ ලෙස පෙනේ.

PLATE 35 – STYLISTED DOLPHIN IN ROUNDEL

Inner Ceiling – Cobrahood Cave

*A roundel which forms the diamond-and-circle motif of a decorated band. The space within each circle is filled with a rolling dolphin and its swirling tail in the form of rich scroll-work which almost obliterates its form. The adoption of intricate details into firm geometrical frames appears to have been one of the special features of this set of paintings at Sigiriya.*







චලකය 36. දියමන්ති හැඩයේ රාමුවක් තුළ වූ දිය කුකුළා

ඇතුළත වියත් තලය - කඩපෙණේ ගුහාව

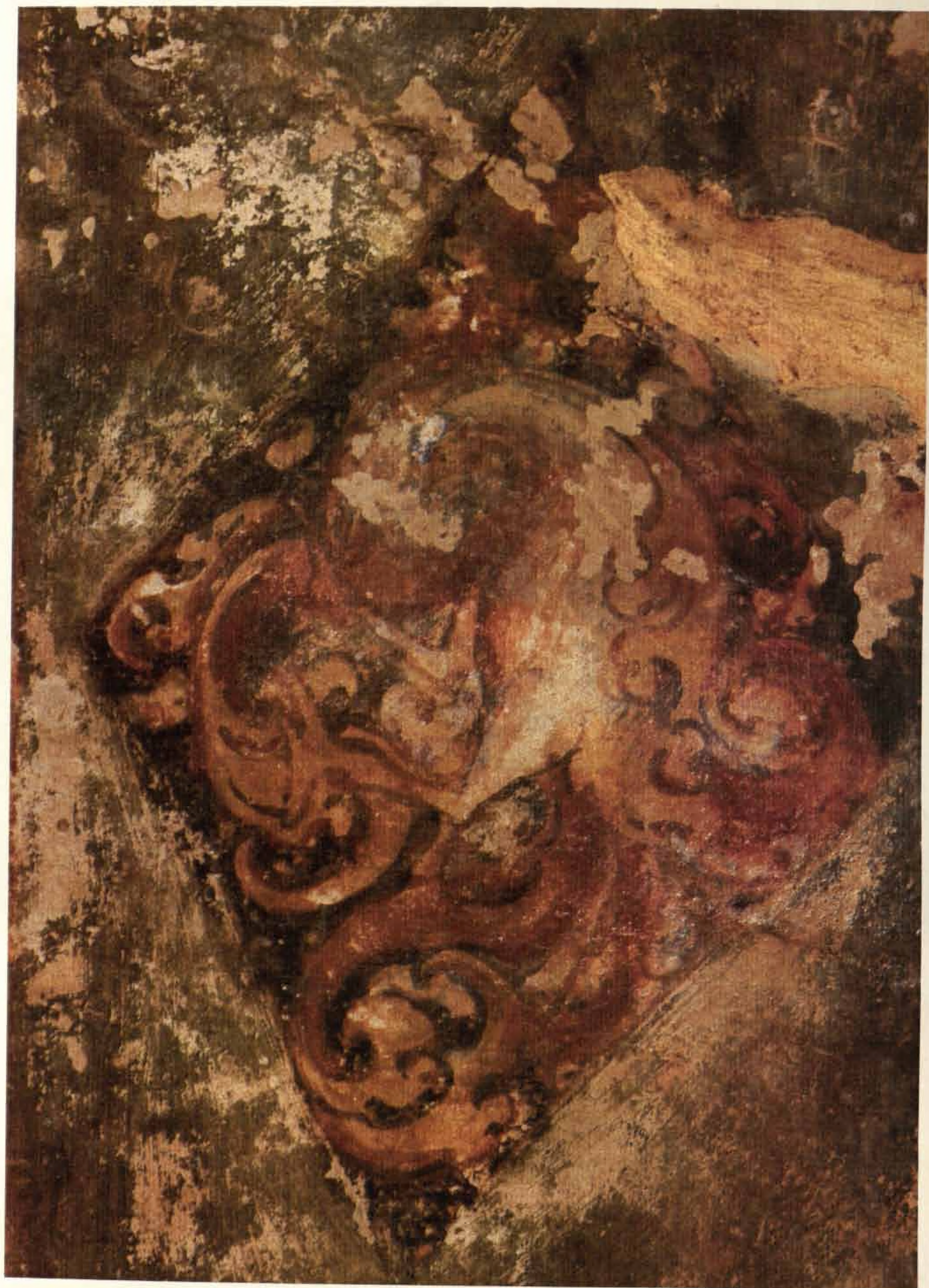
35 වන චිත්‍ර චලකයේ පට්ටිකාවටම අයත් වන දියමන්ති කැටයමේ හැඩය ගත් මෝස්තරයකි. පුළු සහත්තා වූ කැරළි වැටුණු පෙදක් සහිත දිය කුකුළෙක් මෙහි රහම්මය ඉඩ පුරවයි. ඉඳුරු කොළසාව සාපමේන් වැටුණු පසුපලයක් ඇති පට්ටිකාවේ මැද මල් වක්‍රය හා දියමන්ති හැඩය මාරුවෙන් මාරුවට ඇඳ තිබේ.

PLATE 36 - WATER-FOWL IN A DIAMOND SHAPED FRAME

Inner Ceiling - Cobrahood Cave

*A diamond pattern belonging to the same band as plate 35. Here it is a water-bird with a swirling curly tail that fills the geometrical space. The roundel and the diamond are drawn alternatively in the central part of the band, with the background filled in with a bottle green pigment.*





79547



CATALOGUED







*"A book that is shut is but a block"*

CENTRAL ARCHAEOLOGICAL LIBRARY  
GOVT. OF INDIA  
Department of Archaeology  
NEW DELHI

Please help us to keep the book  
clean and moving.